MIHAI EMINESCU

SCRIERI DE CRITICĂ TEATRALĂ

Scanned with OKEN Scanner

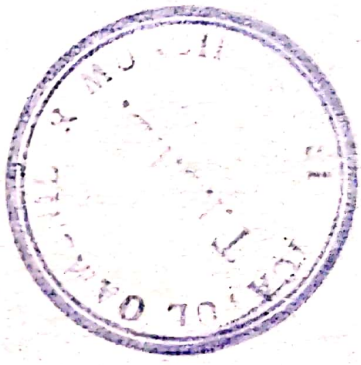
Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU

SCRIERI
de
CRITICĂ TEATRALĂ

Cu un studiu introductiv şi note
de Ion V. Boeriu

814



EDITURA DACIA
Cluj 1972

Scanned with OKEN Scanner

Luceafărul poeziei româneşti a avut o mare şi statornică pasiune pentru teatru. Toţi biografii şi toţi cercetătorii de pînă acum ai operei lui Eminescu au constatat şi au admis acest adevăr. Mai mult chiar, după afirmaţia dramaturgului Mihail Sebastian „teatrul ocupa *un loc central*" în viaţa şi în preocupările poetului, (vezi lista bibl. A, 37, s.n.). Cu toate acestea, istoricii literari mai vechi s-au ocupat mai mult de opera poetică şi de proza literară a poetului, neglijînd într-o măsură surprinzătoare cercetarea scrierilor sale de critică teatrală.

Din această cauză, aniversarea din 1939 a 50 de ani de la moartea poetului a fost întîmpinată de urmaşi cu o foarte săracă bibliografie referitoare la plăcuta preocupare pe carea a avut-o în viaţă. Abia s-au putut cita : culegerea incompletă de articole şi notiţe teatrale a prof. I. Scurtu (vezi lista A, 23), articolele semnate de Ioan Borcia (A, 16) şi Mihail Sebastian (A, 37). Alături de acestea apăruseră două ediţii ale operelor poetului, în care erau incluse cîteva din cronicile dramatice scrise la Iaşi. Ne referim la volumul editat de *Librăria românească* din Iaşi în 1914 şi la ediţia prof. Ioan Creţu (*Opere*, vol. I) din anul 1938.

S-a mai putut cita revista *Convorbiri literare* (nr. 63 din septembrie 1930, număr închinat poetului Vasile Alecsandri), în care era reprodusă din *Timpul* cronica la drama *Despot-Vodă*.

În anul 1940 *Revista Fundaţiilor* (nr. 9/1940) reproduce din *Timpul* (nr. 256 din 12 noiembrie 1877) cronica la spectacolul cu *Visul Dochiei* şi *Oştenii noştri*, precum şi polemica poetului cu autorul acestor piese, Frédéric Damé (nr. 258 din 15 noiembrie 1877 al amintitului ziar). Ele sînt însoţite de un judicios comentar întitulat : M. EMINESCU, *Întîia cronică dramatică şi întîia polemică la TIMPUL*. Comentariul e semnat de identificatorul acestora, prof. D. Panaitescu-Perpessicius.

Scanned with OKEN Scanner

În intervalul 1941—1944, cît a durat nedoritul război, toate cercetările în universul eminescian au stagnat şi n-a mai apărut nici o lucrare în legătură cu acesta. Cercetările au fost reluate după 23 August 1944 şi astfel în anul 1950 — anul comemorării naşterii poetului — apar o serie de studii şi articole care scot la iveală date inedite asupra vieţii şi operei sale. Bineînţeles, acum n-a mai fost neglijată nici activitatea de critic teatral a sărbătoritului. (Vezi Aurel Martin, *Bibliografie eminesciană*, pentru perioada 1944—1950, lista B, 43).

După 1950 cercetările iau un avînt din an în an mai puternic, cum se poate constata din lucrările apărute şi pe care le indică o altă *Bibliografie eminesciană*, anume cea alcătuită de Graţian Jucan (vezi lista B, 35).

E locul să precizăm că, din cauza anonimatului care domnea la redacţia *Timpul*, unii critici literari şi istoriografi de teatru au atribuit în mod greşit paternitatea unor cronici dramatice, cînd lui Caragiale, cînd lui Slavici.

Un impuls deosebit în reluarea activităţii de identificare a cronicilor dramatice scrise de Eminescu în citatul ziar l-a dat Secţia de teatru de la Institutul de istoria artei al Academiei din Bucureşti. Rezultatele cercetărilor efectuate de către cercetătorii numitei Secţii sînt prezentate în revista *Studii şi cercetări de istoria artei* (SCIA), nr. 1—2/1956, sub titlul *Cronica Institutului*, p. 355—360.

Comemorarea din 1964 (75 de ani de la moartea poetului) a prilejuit apariţia unui îmbucurător număr de lucrări, multe din ele deosebit de valoroase. Printre acestea, cîteva studii şi articole au abordat cu competenţă activitatea poetului nostru în domeniul criticii teatrale. (Să se vadă bibliografia de la finele studiului).

La aniversarea amintită s-a observat lipsa unui volum care să cuprindă pe lîngă cronicile şi notiţele teatrale apărute la *Curierul de Iaşi* şi cele identificate din ziarul *Timpul*. Tocmai pentru remedierea lipsei constatate ne-am străduit să adunăm în acest volum şi să prezentăm publicului românesc toate scrierile de critică teatrală ale lui Eminescu identificate pînă în prezent. La această muncă am fost îndemnaţi de următoarele considerente :

1) Notiţele şi cronicile dramatice la care ne referim emană de la *un adevărat om al teatrului* (A, 30), care l-a văzut sub diferitele lui aspecte şi din diferite locuri : din cuşca sufleu-

Scanned with OKEN Scanner

rului, de pe scenă (ca actor, în roluri mai mici — A, 26, B, 7 şi 14) şi din sală — ca spectator şi critic. De aceea, părerile sale poartă amprenta unei persoane *competente* în materie, avînd la bază experienţa şi studiul regulilor de artă dramatică. Acestea explică *permanenta* lor *actualitate şi valabilitate.*

2) Am socotit deci că o cunoaştere temeinică a scrierilor de critică teatrală ale lui Eminescu va fi de mare utilitate, atît pentru specialişti (istorici literari, istoriografi teatrali, critici de artă), cît şi pentru tinerii care se pregătesc să devină actori, regizori sau critici de teatru. Aceste scrieri pot fi deosebit de instructive şi pentru alţi iubitori ai scrisului eminescian din marele nostru public.

3) În sfîrşit, pătrunderea scrierilor de critică teatrală ale poetului înlesneşte mai buna cunoaştere a personalităţii sale complexe, a concepţiilor sale estetice şi, implicit, a întregii sale opere poetice (vezi lista bibl. A, 3, 4, B, 15).

*

Pasiunea pentru scenă şi problemele ei a îmbrăţişat diferite aspecte legate de slujirea Thaliei, potrivit vîrstei, împrejurărilor de viaţă şi preocupărilor spirituale predominante ale poetului nostru.

În acest studiu vom trece sumar peste activitatea de sufleur (sporadic şi actor), de dramaturg şi traducător, stăruind în mod deosebit asupra activităţii de cronicar dramatic.

Primele manifestări ale pasiunii lui Eminescu pentru teatru apar din anii şcolarităţii. Astfel, biografii amintesc (A, 14, B, 15) că la 11 ani el „juca" împreună cu alţi colegi diferite piese mici de teatru, îndeosebi de A. Kotzebue, cum erau : *Das Landhaus an der Heerstrasse* şi *Liebelei am Fenster.*

În adolescenţă, dragostea poetului pentru arta scenică se accentuează în urma celor două turnee istorice, întreprinse în Bucovina de trupa condusă de ***Fanny Tardini,*** în anii 1864 şi 1865. Eminescu, pe atunci elev la Cernăuţi, participase la toate reprezentaţiile acelei trupe şi entuziasmîndu-se peste măsură de jocul actorilor, uită de şcoală, de examenele pentru care venise şi dispare din oraş. S-a emis ipoteza (de altfel foarte plauzabilă) că elevul s-a luat după actori, care îl vor fi utilizat la diferite munci din preajma scenei şi poate chiar ca sufleur. (A, 2, B, 3, 10, 48). E deosebit de semnificativ faptul că Eminescu dispare

Scanned with OKEN Scanner

cu actorii după ambele stagiuni teatrale ale trupei Tardini (B, 15, 48).

Dintr-o relatare mai recentă aflăm că, prin iunie 1864, tînărul nostru aflîndu-se în Sibiu (probabil ca să-şi deie examenele de clasa a III-a gimnazială) încearcă — împreună cu Ioachim Munteanu şi Ioan Al. Lăpedatu — să organizeze o trupă de diletanţi teatrali (B, 55).

Se ştie apoi că în anul 1867 e angajat ca sufleur de către Iorgu Caragiale (B, 60), iar în aprilie 1868 intră în trupa lui Mihail Pascaly (A, 26, B, 31). Cu trupa acestuia, în turneul istoric întreprins în perioada 17 mai — 2 septembrie 1868, poetul avea să străbată mai multe oraşe din Transilvania şi Banat, adăugînd frumoase impresii la cele adunate în pribegiile anterioare.

Revenind din turneu, Eminescu se stabileşte în Bucureşti, unde, la recomandarea lui Pascaly, e angajat în postul de sufleur II şi copist de roluri la Teatrul cel Mare, post în care lucrează din 29 septembrie 1868 pînă la finele lunii martie 1869 (A, 26).

În epoca vieţii de sufleur i se învăpăiază inima după frumoasa artistă Mariţa Vasilescu, dar se entuziasmează şi de arta renumitei cîntăreţe Carlotta Patti, căreia îi dedică poezia *La o artistă* (a doua versiune, A, 26, 28). În această vreme poetul publică poeziile : *La o artistă* (prima versiune) şi *Amorul unei marmore* (vezi Familia, nr.-ele 29 şi 33/1868), despre care nu putem da alte date.

Anii 1867—1868 sînt rodnici şi din punctul de vedere al artei teatrale. Trăind în mediul teatrului, tînărul Eminescu se familiarizează cu modul de a gîndi şi de a lucra al actorilor, observînd totodată şi toate lipsurile scenei române. Dorind să contribuie la întocmirea unui *repertoriu naţional,* plănuieşte să scrie dramele istorice *Alexandru Lăpuşneanu, Mira, Doamna Chiajna,* ş.a. (A, 26). Acum scrie dialogul versificat *Întunerecul şi Poetul* precum şi dialogul dintre *D-na Lume şi D-l Destin,* intitulat *Contrapagină* (A, 28).

În sfîrşit, în perioada menţionată, înseilează poemul dramatic *Mureşanu,* pe care-l va relua apoi în anii de studenţie şi chiar mai tîrziu. Tot acum se mai ocupă intens şi cu traducerea cărţii lui *Heinrich Theodor Rötscher : Die Kunst der dramatischen Darstellung, in ihrem organischen Zusammenhange*

wissenschaftlich entwickelt (Arta reprezentării dramatice dezvoltată științific în legătura ei organică).

În vara anului 1869 trecînd prin Botoșani cu trupa lui Pascaly, la stăruința tatălui său, Eminescu renunță la viața de sufleur și de actor ambulant, hotărîndu-se să studieze filosofia la Universitatea din Viena. Astfel, scena românească a pierdut un element de mare utilitate și foarte capabil, dar în schimb, curînd avea să cîștige un vrednic îndrumător, un adevărat critic de artă teatrală, *cel dintîi critic științific și teoretician al artei scenice realiste la noi* (A, 3, 10).

La această evoluție aveau să contribuie în mare măsură studiile serioase pe care le face ca student, mai ales la Viena. Preocupat de toate problemele care interesau viitorul țării, Eminescu n-a pierdut contactul cu teatrul și cu viața artistică în general. Ia parte la reprezentațiile teatrale cu piesele clasice ale marilor dramaturgi, îndeosebi cu dramele lui *Shakespeare*, pe care le citește și le studiază cu multă plăcere. De aceea, influența „acvilei Nordului" — cum îl numește pe genialul dramaturg — se resimte cel mai mult în gîndirea și estetica sa teatrală (A, 12, 28). Tot la Viena, Eminescu frecventează cercurile de artiști, unde face cunoștință cu actrițele Frederica Bognar și Augusta Baudius-Wildbrandt (B, 15, 64, 65).

Din epoca vieneză datează și cîteva proiecte de noi drame istorice, ca : *Mihai cel Mare, Petru Rareș* ș.a. Acum lucrează la închegarea piesei cu subiect romantic *Emmi* sau *Un amor pierdut — viață pierdută* și reia compunerea poemului *Mureșanu* într-o nouă versiune (A, 26, 28). Urmărind tot ce se scrisese în problema înființării în Transilvania a *Societății pentru fond de teatru român*, dă curs părerilor sale în cunoscutul studiu *Repertoriul nostru teatral*, apărut în *Familia*, nr. 3/1870. Tot în cadrul preocupărilor pentru problemele de teatru, în această vreme definitivează tălmăcirea tratatului de artă scenică a lui Rötscher (A, 28).

Din notele manuscrise (ms. 2257, f. 50) aparținînd anilor petrecuți la Viena, se mai constată că Eminescu proiectase ținerea unor conferințe în Maramureș. Între acestea, una se intitula : *În favoarea teatrului*, ceea ce constituie o dovadă în plus a dragostei și a atașamentului sufletesc pe care poetul le avea față de arta teatrală (A, 23).

La Universitatea din Berlin (între anii 1872—1874), de asemenea nu neglijează teatrul, căci acum încearcă să scrie piesele

Demon și înger, *Văduva din Ephes* și drama *Decebal* (A, 26, 28, B, 15). Din cînd în cînd asistă și la unele reprezentații teatrale, cum se poate deduce din necrologul publicat în *Timpul* (nr. 117 din 12 august 1878), la moartea marelui actor Theodor Döring, de la Teatrul de Curte din capitala de atunci a imperiului german.

Dintr-o perioadă neprecizată, o însemnare (ms. 2275, f. 175, v), denumită *Dodecameronul dramatic*, indică titlul unor piese, în care Eminescu ar fi voit să „dramatizeze" întreaga istorie a Moldovei din vremea Mușatinilor (A, 26, B, 11). Din nefericire dramele proiectate nu s-au realizat spre a împodobi repertoriul național cu piese valoroase.

De altfel, nu e deplin închegată nici drama istorică *Bogdan-Dragoș* — cea dintîi din planul menționat —, și la care poetul a lucrat între anii 1876—1878 (A, 26).

În septembrie 1874 Eminescu se întoarce în țară și se stabilește la Iași, unde ocupă diferite slujbe, din care însă e scos mereu prin manevrele politicienilor lipsiți de omenie. De nevoie acceptă să lucreze ca redactor la ziarul *Curierul de Iași*, foaia publicațiilor oficiale din circumscripția Curții de Apel. Aici, în intervalul de timp iunie 1876 — octombrie 1877, Eminescu a depus o variată și rodnică activitate publicistică, îndeosebi în domeniul teatral, ajuns pe primul plan. Ia parte la reprezentațiile teatrale, iar observațiile și ideile sale în legătură cu cele văzute le consemnează foarte conștiincios în notițele și cronicile publicate în amintitul ziar, la partea neoficială.

În toamna anului 1877 Eminescu intră ca redactor la ziarul *Timpul* din București, unde, pînă în vara anului 1883, se supune la o muncă istovitoare, ce are ca rezultat o vastă activitate publicistică, predominant politică. În acest interval de timp, deși e extrem de ocupat cu problemele de ordin economic și politic, totuși nu neglijează teatrul. Asistă la reprezentațiile susținute de Ernesto Rossi (1878), de actrițele Giacintha Pezzana (1881) și Susanne Thal (1882). Din cînd în cînd scrie și cîte-o cronică sau notiță teatrală, mai ales atunci cînd are de semnalat vreo reprezentație deosebit de reușită ori, dimpotrivă, total nepotrivită cu rolul teatrului.

*

Pasiunea poetului nostru pentru teatru se reflectă și în opera sa poetică, în proza literară și chiar în unele din articolele sale politice. Astfel, în poezii, poetul apelează la personaje și la

Scanned with OKEN Scanner

mijloace furnizate de arta scenică, fie pentru a crea metafore rare, ca de ex. în *Împărat și proletar* (cf. *Poezii*, ed. Perpessicius, 1960, strofa 36, p. 48), fie pentru a prezenta simboluri și comparații în jocurile din preajma dragostei, ca de ex. în *Scrisoarea IV-a* și *Scrisoarea a V-a* (*ed. cit*, p. 119, 123). În poemul *Mitologicale* (*ed. cit.*, p. 352) creează o ființă, pe care o aseamănă cu frumoasa Margareta din tragedia *Faust*, și o face să repete adorabilul ei joc de dragoste. În *Glossa* (*ed. cit.*, p. 148), comparînd lumea cu scena, poetul arată care e atitudinea cea mai înțeleaptă a omului în fața vieții (B, 71).

Reminiscențe și ecouri din vremea cînd era sufleur și actor se află și în proza sa literară, anume în povestirea *Archaeus* și în romanul *Geniu pustiu* (B, 28).

În articolele politice utilizează uneori cunoștințele sale de teatru, fie pentru a ironiza acțiunile diplomației europene (de ex. în art. *Turcii și diplomația europeană*, apărut în *Curierul de Iași*, nr. 97/1876, A, 23), fie pentru a denunța duplicitatea metodelor ei de lucru, pe care le compară cu acele ale unor actori răi, ca unii ce nu cred în ceea ce spun (vezi, art. *Neutralitatea României*, A, 23). În unele articole publicate în *Timpul*, Eminescu utilizează din cînd în cînd cuvinte luate din vocabularul scenei, ca unele ce-i erau atît de familiare. Așa de exemplu în articolele : *Vremea strămoșilor noștri*, *Adevăr sau comedie ?*, ș.a. (Vezi, ediția Crețu, vol. II, p. 220, 258).

Preocupat de „chestiunile de pronunție", în ce privește arta scenică, Eminescu era de părere că : „...oricît de diferite ar fi pronunțiile în viață și în faptă (...) totuși *pronunția pe scenă trebuie să fie pretutindenea una și aceeași — cea națională*" (vezi ms. 2257), f. 54—55, în volumul *Scrieri politice și literare*, ediția I. Scurtu). Tot pentru „unitatea de limbă și *norma unică de pronunție*" pledează și într-un articol apărut în *Curierul de Iași* din sept. 1877, reprodus de *Telegraful Român* (nr. 70/1877, s. n).

În afară de scrierile menționate, putem spune că întreaga operă a lui Eminescu este străbătută de fiorul tainic al emoției scenice care, mai ales în poezii, se îngemănează cu cel liric. Acest fapt constituie o dovadă peremptorie că poetul a fost un sincer admirator și un credincios slujitor al Thaliei. De altfel, tot ce s-a spus pînă aici probează cu prisosință că legăturile sale cu teatrul nu au fost întîmplătoare și superficiale, ci, dimpotrivă, *permanente și adînci.*

*

Scanned with OKEN Scanner

*

Pentru mai buna înțelegere a exigențelor cărora Eminescu le dă curs în cronicile sale, socotim util să arătăm în cîteva rînduri care era — la începutul activității sale de critic — situația teatrului din România precum și stadiul publicisticii teatrale în preajma anului 1870.

Teatrul românesc din cele două Principate luînd ființă în deceniul al doilea al secolului al XIX-lea, abia în deceniul al cincilea cunoaște o scurtă perioadă de avînt și înflorire, datorită ideilor progresiste lansate de fruntașii mișcării culturale pașoptiste, pe nume Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo și Vasile Alecsandri, în Moldova, Ion Eliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu și Cezar Bolliac în Țara Românească.

După revoluția din 1848 teatrul românesc avea să sufere din cauza atitudinii ostile și a persecuțiilor dezlănțuite de cîrmuirile reacționare, înstrăinate și tributare cosmopolitismului. Acestea nu mai vedeau cu ochi buni pe actorii români și nici piesele naționale, preferînd trupele străine, care aduceau cu ele piese ușoare și imorale. Influența nefastă a acestora n-a întîrziat a se arăta curînd, atît asupra repertoriului cît și asupra modului de interpretare al actorilor (B, 1).

La decăderea teatrului nostru au mai contribuit în mare măsură concesionarii teatrelor din București și Iași. Aceștia, urmărind numai interesul lor material, impuneau actorilor un repertoriu compus din melodrame și drame de „bulevard". Rău plătiți de exploatatorii amintiți, actorii erau siliți să vagabondeze dintr-un teatru în altul, ceea ce a avut ca urmare *instabilitatea trupelor teatrale*. Pentru asigurarea traiului, bieții actori au trebuit să recurgă la expediente, cum erau așa zisele „spectacole în beneficiu" și să întreprindă turnee prin țară.

Prin legea din 6 aprilie 1877, teatrele din București și Iași au trecut sub egida Statului, devenind astfel Naționale (B, 1, 4, 6). De acum teatrelor li se asigurau condiții materiale mai bune și astfel arta scenică românească poate chiar să înregistreze unele succese artistice.

În ce privește critica dramatică, aceasta s-a dezvoltat destul de repede, și în vremea lui Eminescu se afla într-un stadiu îmbucurător, ea fiind pătrunsă de un spirit mereu înnoitor. Dar, pînă să ajungă la această evoluție, critica teatrală românească a fost slujită mult timp de cărturari mai puțin cunoscători ai esteticii teatrale, în schimb însă, ei erau animați de cel

Scanned with OKEN Scanner

mai cald patriotism. Astfel, întemeietorii teatrului românesc — Gheorghe Asachi, Ion Eliade-Rădulescu și George Barițiu (acesta din urmă în Transilvania) —, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, sînt totodată și cei dintîi *comentatori teatrali.* De o critică teatrală, în adevăratul sens al cuvîntului, nu se poate vorbi decît abia de la C. A. Rosetti și Nicolae Filimon (B, 2).

Trebuie să precizăm aici, că la dezvoltarea criticii teatrale o contribuție de seamă au avut scriitorii grupați în jurul revistei *Dacia literară,* anume : M. Kogălniceanu, Alecu Russo, C. Negruzzi și V. Alecsandri, făuritorii sănătoasei ideologii pașoptiste, adversari hotărîți ai traducerilor. Aceștia au susținut că teatrul trebuie să-și păstreze neapărat *funcția social-educativă* și să fie orientat spre o artă în care să predomine adevărul și firescul. Cu toții au militat apoi cu o deosebită stăruință pentru *crearea unei dramaturgii originale,* care să preamărească faptele vrednice din trecut sau să oglindească realitatea prezentă cu respectarea *specificului național* (B, 38).

Teatrul fiind considerat drept cea mai eficace *tribună publică* de răspîndire în popor a ideilor noi, publicistica teatrală din acea vreme avea un *caracter revendicativ.*

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea publicistica teatrală își lărgește preocupările pentru arta scenică și din sporadică devine *profesională,* adică de apariție periodică. E vremea cînd scriu cronici teatrale C. A. Rosetti, N. Filimon și B. P. Hașdeu. Activitatea lor publicistică în domeniul criticii teatrale e strîns legată de ideologia pașoptistă, căci ei resping traducerile improvizate și pretind dramaturgilor să prezinte publicului *piese originale,* scrise cu bun simț (B, 1). Încurajînd dramaturgia originală, ei au favorizat crearea unei arte scenice realiste, inițiată și promovată de marele actor Matei Millo. Noua modalitate de creație scenică a fost apoi preluată și continuată de cei mai buni actori din *„școala adevărului"*, cum avea să numească Eminescu școala fruntașului scenei române din vremea sa.

Trebuie să mai menționăm că în publicistica teatrală din perioada sus-amintită se pledează încă în exclusivitate pentru funcția social-educativă a teatrului. Numai în cronicile lui Eminescu se conturează și o altă funcție : cea estetică, pe lîngă cea veche.

În anul 1874, an în care Eminescu vine la Iași, teatrul se afla în starea de decădere amintită, pe care o și denunță în

Scanned with OKEN Scanner

notiţa teatrală din 18 august 1876 (vezi *Curierul de Iaşi*, nr. 91/1876). Dar, chiar în acea stare tristă, la teatrul din Iaşi se afla totuşi o mînă de actori în care ardea flacăra sfîntă a artei şi dragostea pentru înălţarea culturală a neamului. Ne referim la actorii Mihail Galino, Const. Bălănescu şi la actriţele Elena Evolschi şi Eufrosina Sarandy.. Alături de aceştia, o nouă pleiadă de tineri, în fruncte cu Grigore Manolescu, constituia în vederile lui Eminescu „vestea unui viitor mîngăios". Cu toţi aceştia avea el să colaboreze pentru însănătoşirea scenei române de „curentul bolnăvicios", ce stăruia dăunător de cîtăva vreme.

Apariţia lui Eminescu în critica teatrală românească coincide cu îndepărtarea tinerilor actori de şcoala franceză, cu stilul ei romantic-declamator, şi acceptarea hotărîtă a *stilului realist* în interpretarea rolurilor, stil bazat pe sinceritate şi adevăr. Acest fapt apare clar chiar din prima sa cronică, în care elogiază pe actorii care au adoptat stilul realist.

Din aceste preliminarii se vede că Eminescu era un adept hotărît al *concepţiei progresiste*, reprezentată de marii săi înaintaşi, amintiţi mai înainte. Din întreaga sa activitate publicistică rezultă că el aplica fără şovăire ideologia paşoptistă, care urmărea realizarea năzuinţelor legitime ale poporului (B, 25 şi 71).

Din punctul de vedere al încadrării istorice, Eminescu activează, în calitate de critic teatral, în ultimul sfert al veacului al XIX-lea, epocă în care frămîntările sociale se accentuează, datorită creşterii puterii clasei muncitoare, pe măsura dezvoltării rapide a capitalismului (B, 1).

*

Cronicile dramatice ale lui Eminescu — numite modest „dări de seamă" — sînt destinate celor trei factori principali în progresul artei teatrale: dramaturgilor, actorilor şi spectatorilor. La scrierea lor criticul nostru a fost animat de o singură dorinţă: aceea de a spune *adevărul*. O spune clar în cronica la drama *Cerşetoarea*: „...nu linguşim pe nimene pentru că nu sîntem în stare de-a spune neadevărul, *iar adevărul este singura raţiune de-a fi a unei dări de seamă de orice natură*". (Subl. ns.)

In ce priveşte analiza procesului de creaţie scenică, Eminescu o face — spre deosebire de înaintaşii săi — pe baza cunoaşterii temeinice a principiilor şi a legilor artei dramatice. De multe ori *reia* unele idei pe care le formulaseră înaintaşii săi, dar la cel mai înalt nivel de prezentare, favorizat de cul-

Scanned with OKEN Scanner

tura sa vastă, unită cu experienţa dobîndită în adolescenţă în ambianţa scenelor româneşti.

Mereu preocupat de arta reprezentării dramatice, Eminescu a observat, studiat şi aprofundat problemele pe care aceasta i le-a pus. A fost deci firesc ca să fi suferit şi el unele influenţe din partea marilor dramaturgi sau critici de artă. Acestea însă n-au reuşit să domine gîndirea sa estetică, aşa încît criticul nostru şi-a păstrat *originalitatea*, atît în privinţa ideilor lansate cu ocazia analizei spectacolelor, cît şi în modul de expunere a acelora.

În critica eminesciană, în general, găsim mai multe ecouri din operele lui *Shakespeare* şi într-o măsură mai mică din lucrările marilor esteticieni şi teoreticieni de artă, cum au fost *Lessing (Hamburgische Dramaturgie)* şi *Rötscher (Die Kunst der dramatischen Darstellung)*.

Influenţele constatate le vom aminti la locul potrivit, în cadrul expunerii sumare a ideilor şi principiilor lui Eminescu în domeniul esteticii teatrale, cuprinse în studiul din 1870 precum şi în cronicile şi notiţele scrise între anii 1876—1883. Ele ne permit să afirmăm de pe acum că, şi în acest domeniu vast, el avea *un punct de vedere propriu, o concepţie originală, elevată, temeinic închegată, unitară şi de esenţă realistă* (A, 3, 10, 17, 40). Aceasta se remarcă prin prezenţa celor două calităţi des întîlnite la marele nostru gînditor: *consecvenţa şi maturitatea* timpurie a ideilor.

Abia avînd 20 de ani, Eminescu scrie documentatul studiu asupra teatrului românesc, în care el face o disociere netă între *„teatrul-artă“* şi *„teatrul-meserie“*, declarîndu-se categoric pentru cel dintîi. Această disociere are de fapt temeiuri estetice, ca şi ridicarea împotriva „dramelor de bulevard“, care tratau despre infirmităţile fizice şi morale. Din considerente estetice el crede că menirea artei dramatice „nu e reprezentarea crudă şi realistă (în sensul naturalist — n.n.) a slăbiciunilor omeneşti“ ci, dimpotrivă, „să trezească (în privitori) simţăminte într-adevăr omeneşti“ (vezi cronica la drama *Cerşetoarea*).

Ideile şi principiile lui Eminescu, în materie de teatru, le vom grupa după cele trei categorii de probleme socotite de bază: 1) *Repertoriul*; 2) *Actorii* (interpretarea rolurilor); 3) *Publicul*.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul acestor probleme, criticul nostru mai atinge şi alte probleme conexe, ca de ex. a decorurilor, a costumaţiei, care contribuie şi ele la deplina reuşită a spectacolului.

1. Despre repertoriu

În vederile lui Eminescu, pentru ca teatrul să devină cu adevărat „naţional" şi să corespundă înaltei sale misiuni educativ-moralizatoare, trebuie să aibă mai înainte de toate un *repertoriu* („sufletul unui teatru"), compus din piese *„bune"* (s.n.). Care e sensul acestei cerinţe ne-o arată în prima sa scriere de critică teatrală publicată, anume în *Repertoriul nostru teatral,* în care susţinea: „În genere noi nu sîntem pentru traduceri, ci pentru *compuneri originale;* numai aceea voim ca piesele, de nu vor avea valoare *estetică* mare, *cea etică însă să fie absolută"* (vezi A, 24, s.n.).

Cît priveşte temeiurile şi „modul" de alcătuire a repertoriului dorit, acestea au fost sumar indicate de tînărul Eminescu încă în vremea cînd era sufleur, într-un concept (ciornă) de scrisoare netrimisă (ms. 2257, f. 185, A, 26). În această ciornă el cere reluarea legăturilor cu înaintaşii, ceea ce de fapt însemna cunoaşterea temeinică a poporului şi a producţiunilor lui folclorice precum şi a vechilor scriitori, de la „Neculce-cronicarul" şi Ureche-vornicul" pînă la Negruzzi, adică tocmai autorii care în scrierile lor au conservat bunele tradiţii (A, 42). Consecvent acestor idei, tînărul critic, în studiul din 1870, considera dramaturgi *„naţionali"* numai pe acei autori care „înţeleg *spiritul naţiunii lor"*. Numai aceştia pot fi „modele" pentru tinerii ce vor să scrie „drame naţionale române" (A, 24, s.n.). Un asemenea dramaturg, în vederile lui Eminescu, era Victor Hugo, pe care-l numeşte „bardul libertăţii". Pe acesta îl recomanda tinerimii, în primul rînd, dar şi piesele lui *Hebbel,* ale lui *Holberg* şi cele ale norvegianului *Björnstjerne Björnson.* Constantă admiraţie are pentru piesele dramaturgilor spanioli, dar mai cu seamă faţă de creaţiile lui *Shakespeare.*

Din cele arătate rezultă că Eminescu prefera „dramele istorice naţionale", care să fie scrise după criteriile enunţate în studiul citat şi în cronicile dramatice de mai tîrziu. În acestea el ne oferă şi *cerinţele compoziţionale* ale dramei în general. Astfel, pe lîngă *frumuseţe morală,* o piesă ca să poată fi con-

Scanned with OKEN Scanner

siderată „bună" mai trebuie să aibă şi alte însuşiri. O cerinţă *primordială* e aceea de a avea *caractere,* fără să lipsească însă celelalte elemente : conflictele, situaţiile şi acţiunea, care de fapt sînt subordonate celor dintîi (A 40).

În privinţa caracterelor, acestea, ca să impresioneze în arta scenică, trebuie să fie *„reale", „adevărate", „naturale", „variate"* şi *bine închegate,* prinse *„cu multă conştiinţă şi talent"*, pe o ţesătură de *„adevăr"* şi *„verisimilitate* (A, 23, 24, s.n.).

Situaţiile dramatice trebuie să rezulte cu necesitate din conflictul caracterelor, iar acţiunea să se desfăşoare *normal* şi să fie totdeauna bine condusă (A, 24). Unei piese nu-i poate lipsi nici *scopul,* care trebuie să fie acela de a educa pe spectatori. Dialogurile să conţină *idei* înalte şi *simţiri* nobile, iar din cuprinsul piesei să respire *„spirit, caracteristică şi viaţă palpitantă"* (A, 24, s.n.). Cu alte cuvinte, dramaturgul trebuie să cunoască *viaţa* şi *realitatea,* pe care să le reflecte în lucrările sale (A, 42, s.n.). Dacă piesa e naţională, aceasta se cade să fie *„o oglindă a poporului românesc"*, adică să reflecte viaţa poporului nostru, cu *specificul* său (A, 17, s.n.).

Un alt element al dramei, de mare importanţă în vederile lui Eminescu, *e limba.* Aceasta trebuie să fie *aleasă, curată, sănătoasă* şi, mai ales, *românească,* lipsită de neologismele „netrebnice". (Vezi cronica la drama *Moartea lui C. Brâncoveanu,* s.n.), Aşadar, numai respectîndu-se cerinţele aici relevate sumar, se putea înjgheba *„un repertoriu naţional român"*, din piese „bune" şi „cuviincioase" care nu numai *să placă,* ci să şi *folosească,* ba încă înainte de toate să folosească" (A, 24, sublinierea criticului).

Peste cîţiva ani — mai precis în toamna anului 1877 — sporind exigenţele estetice, îndrumătorul neobosit revendica de la forurile competente crearea unui *„teatru model"*, cu un *„repertoriu model"*, care să fie demn de Capitala ţării noastre şi „potrivit cu necesităţile de dezvoltare a tinerilor talente" (vezi cronicile la dramele *Două orfeline* şi *Ruinele Arendăşiei,* s.n.). Aceste exigenţe, perfect justificate în stadiul de dezvoltare politică şi culturală a ţării, nu puteau fi însă uşor satisfăcute. Greutatea consta mai cu seamă în faptul că scena română era dominată de un repertoriu *bulevardier,* compus din piese străine, lipsite de orice valoare şi în care imoralitatea sub toate aspectele ei se desfăta în voie. Aceste *„piese de senzaţie"* şi *„farse obscene"*, după constatarea criticului, *„jigneau simţul estetic"*

Scanned with OKEN Scanner

(s.n.). În categoria acestora intrau dramele: *Cerşetoarea*, *Fiica lui Tintoretto*, *Două orfeline*, *Ucigaşul* ş.a. De aceea, Eminescu denunţă cu vehemenţă acest gen de piese şi le repudiază ca pe unele ce aveau urmări dezastruoase pentru moralitatea publică şi pentru sănătatea actorilor (vezi cronicile la dramele *Cerşetoarea* şi *Moartea lui Petru cel Mare*).

Săgeţile ironiei sale nemiloase le arunca şi împotriva acelor autori de piese care ne batjocoriseră măreţele figuri istorice. În categoria acestor dramaturgi răi şi profanatori de „sfinte icoane" trece pe Antonin Roques şi Frédéric Damé, arătînd în cuvinte precise pricina pentru care îi stigmatizează.

În încheierea acestui capitol ţinem să accentuăm că Eminescu în tot timpul cît a îndeplinit sarcina de îndrumător al scenei române, n-a încetat lupta, din an în an mai dîrză, împotriva „stricătorilor de limbă", a „galomanilor", a defăimătorilor de voievozi şi, în general, împotriva „curentului bolnăvicios", care generase piesele criticate.

2. Actorii (interpretarea rolurilor)

În concepţia lui Eminescu, în ordinea importanţei, actorii vin îndată după repertoriu, fiind consideraţi „corpul lui, materia în care se întrupează" (A, 24). Ei au chemarea să „poetizeze" textul dramatic cu înflăcărarea lor, cu verva lor neastîmpărată şi să facă *educaţia* publicului, formîndu-i gustul pentru frumos. Din această menire rezultă că unui adevărat actor i se cer anumite calităţi, unele native, altele dobîndite prin studiu şi cultură. Astfel, în primul rînd, actorul trebuie — în vederile lui Eminescu — să aibe talent *„adevărat"* şi *„înnăscut"* care, spre a fi folositor, se cuvine să fie *„adîncit" prin cultură* (s.n.).

Actorul mai trebuie să aibă o înfăţişare plăcută, un fizic *„potrivit"* şi o voce *„simpatică"* şi *„moale"* (în sensul horaţian, adică duioasă, fină şi delicată, vezi B, 72, s.n.). Aceste exigenţe fizice sînt cerute din cauza că *„organul"* sau *„instrumentul"* actorului e chiar fizicul lui (vezi cronica la *Caterina a II-a* şi cronica *Millo în Bucureşti*, s.n.). De aceea, Eminescu cere ca la distribuirea rolurilor să se ţină seamă şi de fizicul actorului, nu numai de „predispoziţiile" sale naturale.

Prin studiul persoanei proprii, actorul va trebui să dobîndească o *dicţiune clară* şi *avîntată*, o *tonalitate nuanţată a vocii*,

Scanned with OKEN Scanner

„mlădioşie" şi *„plasticitate"* în gesturi, adică o eleganţă în mişcări şi o fizionomie perfect adaptată stărilor sufleteşti ce urmează a fi comunicate spectatorilor (vezi cronicile la dramele *Moartea lui C. Brâncoveanu* şi *Ruy-Blas*, s.n.).

Pe lîngă studiul persoanei proprii, autorul e dator să depună o muncă permanentă pentru ***studiul*** inteligent al ***textului dramatic***, necesar însuşirii rolului încredinţat. Munca aceasta trebuie să înceapă prin *„înţelegerea"* rolului, prin intuirea şi *„conceperea"* lui în mod *„adecvat"* cu intenţiile autorului (vezi, cronicile la dramele *Moartea lui C. Brâncoveanu* şi *Ruinele Arendăşiei* — s.n.).

Învăţarea rolului „con amore" urmează acestei faze preparatorii, şi dacă Eminescu insistă, în aproape toate cronicile sale, ca această cerinţă de „bună-cuviinţă" să fie îndeplinită, o face tot numai pentru ca actorii să-şi poată valorifica forţele în condiţiile cele mai optime.

În faza o doua — pe scenă — actorul ***construieşte*** rolul ce i s-a încredinţat, întrebuinţînd mijloacele proprii de exprimare, care sînt: ***vorbirea, gesturile, mişcările*** şi ***mimica***, dar, în aşa fel încît să nu depăşească anumite limite. Astfel, spre a nu cădea în „afectare" şi în „rutina vicioasă", actorul va căuta ca vorbele sale să aibă *„coloare"*, deci să nu fie uniforme, iar vorbirea să-i fie *„rară"*, *„desluşită"* şi *„simplă"*. Tonul va fi totdeauna *„firesc"*, niciodată „afectat", „îngînat" sau „sentimental". Între vorbe, gesturi şi mimică, să existe o *„legătură firească"*, singura probă că actorul" e *pătruns de ceea ce zice că simte"* (vezi cronicile la piesele *Doi surzi, Ruinele Arendăşiei, Trei crai de la Răsărit*, dar mai ales cronica din 4 martie 1877 s.n.). Această cerinţă pare să fie o reminiscenţă a sfatului pe care Hamlet îl dă actorilor (actul III, scena 2) în piesa cu acelaşi titlu, a lui Shakespeare (A, 12).

Eminescu mai sfătuieşte pe actori să se ferească de pronunţiile „false" şi „străine", deopotrivă de nesuferite, fie că sînt luate de la francezi (pronunţii nazale), fie de la spanioli (pronunţii guturale). El nu agreează nici intonaţiile „retorice" şi, în general, rostirile contrare regulilor ortoepice (vezi cronica la drama *Maria Tudor*).

Adînc preocupat de problema *limbajului scenic* şi pentru a veni în ajutorul actorilor, Eminescu şi-a luat osteneala ca să le dea lecţii de vorbire pe temeiul celor aşa zise ***trei accente***: logic, gramatical şi etic (vezi cronica la *Caterina a II-a*). După

Scanned with OKEN Scanner

cum observă acad. Perpessicius (A, 28), ideea despre aceste trei accente este împrumutată de Eminescu de la esteticianul Rötscher (vezi, *op. cit.*, p. 158—179, apoi 394—405).

Eminescu pretinde actorilor ca şi celelalte mijloace de expresie scenică, anume : gesturile şi mimica, să fie bine *„studiate"*, dozate şi *„stăpînite"* cu deplină siguranţă, pentru a nu depăşi limitele impuse de *firesc*. El susţine cu hotărîre că numai păstrînd *„dreapta măsură"* şi *„măsura cuviincioasă"* în utilizarea acelor mijloace se poate menţine *echilibrul scenic*, (vezi anunţul din 4 martie 1877, s.n.).

Actorul se va strădui să aibă un joc de scenă *„natural"*, *„corect"*, *„variat"*, *„avîntat"*, *„frumos"*, din care să se degaje *„mult adevăr şi multă simţire"* (vezi cronica din 4 iulie 1876, ş.a.).

Pentru a se ajunge la efectul dorit, actorul trebuie să fie îndrumat de *regizor*, care e un *„factor"* important în creaţia scenică. Acesta se va mai îngriji ca şi rolurile secundare să fie bine distribuite, căci, de multe ori, ele asigură reuşita spectacolului (vezi cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare*).

Ca să fie cît mai convingători în interpretare, actorii, pe lîngă studiul amănunţit al textului dramatic, cu meditare îndelungă asupra acestuia şi cu păzirea cerinţelor indicate, au marea datorie de a se *identifica* cu rolurile încredinţate (v. cronicile la dramele *Orfelinele*-Iaşi, şi *Ruinele Moştenirii*). Această identificare trebuie să fie *sinceră*, adică actorul să *„creadă"* în rolul său şi să fie *„convins"* de ceea ce zice (vezi şi articolul din *Curierul de Iaşi*, nr. 39/1876 s.n.).

Numai satisfăcînd aceste îndatoriri, actorul poate ajunge în situaţia ca să *„creeze"* rolul ce i s-a dat. El nu trebuie să se limiteze însă numai la buna imitare a fizionomiei personajului dramatic, ci i se cere imperios să adopte gîndirea şi simţirea aceluia, pe care apoi să le redea *veridic* pe scenă. Numai astfel actorii vor produce în spectatori — cum spune criticul nostru — „acel efect, pe care fiziologul îl priveşte ca o adevărată minune a naturii omeneşti (...) de a reproduce în mii de oameni simţemintele, ce se petrec *într-adevăr* în unul singur", (vezi cronica la *Orfelinele*-Iaşi, subl. autorului).

Deci, numai îndeplinind această cerinţă *esenţială*, — după justa părere a lui Eminescu — actorul poate reuşi să prezinte pe scenă caracterul unui personaj, iar în momentul culminant al creaţiei sale chiar să *„zguduie adînc toate simţirile"* specta-

Scanned with OKEN Scanner

torilor, ceea ce constituie — după aceeaşi părere — însuşi *„obiectul artei"* (vezi M. Eminescu, *Opera politică,* vol. II, ed. Creţu, p. 438, s.n.).

În ceea ce priveşte *rolul creator* al actorului în procesul scenic, putem spune că Eminescu admite *iniţiativa* sau *participarea afectivă* şi *intelectuală* a acestuia. Căci, dacă actorul e obligat să respecte textul dramatic, atunci cînd caracterele sînt bine reliefate, el poate să intervină cu simţirea şi inteligenţa sa, deci să *coopereze* cu autorul pentru suplinirea lacunelor. Împrumutînd ideea de la Lessing, într-o cronică, Eminescu precizează : „un actor e dator să gîndească nu numai *cu* autorul, dar adesea şi în locul lui" (vezi cronica la *Revizorul,* subl. autorului). Dar, admiţînd iniţiativa actorului — atunci cînd e necesară —, Eminescu respinge excesul acesteia, ca fiind contrară legilor artei. De aceea, critică cu asprime jocul de scenă „de o barbară cruditate" observat la actriţa Raluca Stavrescu, care şi-a permis să iasă din „cadrul" piesei şi prin înfăţişarea neobişnuită a fizionomiei personajului („grimarea de om mort"). Aceste exagerări l-au determinat pe Eminescu să declare : „Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie *regula de aur* a tuturor artiştilor, fie ei poeţi, fie muzicanţi, fie actori" (vezi cronica la drama *Cerşetoarea,* s.n.).

Tot ca o abatere de la această regulă consideră Eminescu şi „jocul prea accentuat", ca şi „coloarea prea vie, prea bătătoare la ochi, *„prea copiată de pe natură"*, pe care artista E. Sarandy o da caracterelor (vezi cronica la *Revizorul,* s.n.).

În cazurile de exagerare scenică citate aici, Eminescu vizează de fapt *naturalismul,* faţă de care şi-a manifestat aversiunea fără nici o rezervă, pentru că acesta vrea să scoată în relief „părţile cele mai urîte şi mai lipsite de mîngăiere ale civilizaţiei" (vezi art. *Fîntîna Blanduziei,* ed. Creţu, vol. II, p. 553).

Pe lîngă buna interpretare a rolului său, actorul mai are încă o altă datorie : aceea de a se *integra* în ansamblul actoricesc. În concepţia criticului nostru, o trupă este ca o orchestră, în care nici un instrument nu trebuie să „prevaleze", să iasă în relief asupra celorlalte (vezi cronica *Reprezentaţiile Rossi*). De aceea, pentru cîştigarea armoniei şi menţinerea a ceea ce se înţelege prin cuvîntul *„ensemble"*, fiecare actor trebuie să-şi acordeze mijloacele sale de exprimare cu ale celorlalţi parteneri din piesa ce se joacă. Prin această subordonare la „disciplina" sce-

Scanned with OKEN Scanner

nei, se menține *omogenitatea* spectacolului, iar publicului i se oferă un singur efect, acela al *„totalității"*, adică *„piese întregi"*, iar nu fragmente și „virtuozități individuale", care nu sînt deloc dorite în cadrul reprezentărilor dramatice (vezi cronica *Millo în București* și cronica asupra reprezentației dată de trupa actriței Susanne Thal, s.n.).

În sfîrșit, în analiza pe care o face spectacolelor, Eminescu își îndreaptă atenția și asupra altor mijloace scenice deosebite de cele ce aparțin actorilor. Astfel, el privește cu plăcere pe actorii care apar pe scenă cu o îmbrăcăminte *„îngrijită"*, *„căutată"*, și elogiază direcția teatrului cînd pune la dispoziția lor costume *„splendide"*. La fel și atunci cînd aceasta se străduiește să aducă pe scenă *decoruri „frumoase"* și potrivite cu epoca în care se desfășoară acțiunea din piesă (vezi cronicile la piesele *Caterina a II-a*, *Despot-Vodă* și *Mănăstirea de Castro*, s.n.).

În încheierea acestui capitol precizăm :

Eminescu pledează mereu pentru *„natural"* și *„verosimil"*, care sînt tocmai caracteristicile esențiale ale artei scenice *realiste*. El pretinde actorului să cunoască *adevărul vieții* — la fel ca și dramaturgul —, să *creeze* rolul prin îndelungă *studiere*, prin *trăirea* și *identificarea* sinceră cu caracterul personajului ce urmează apoi să fie prezentat publicului cu *„simțemînt* și *naturalitate"* (vezi cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare*).

3. Despre public

Încă din vremea studenției, Eminescu a sesizat strînsa *corelație* între public și teatru. Conform acesteia, cel dintîi factor promovează *progresul artistic* prin încurajarea reprezentării pieselor bune, iar celălalt își îndeplinește — în aceeași vreme — misiunea educativă. De aceea, în studiul din 1870, se ocupă de raporturile dintre dramaturgi și public, susținînd că primii „trebuie să scrie pentru public", dar totodată, să-l și „ridice" la înălțimea lor, fără să se coboare la nivelul de gîndire al acestuia Atrage apoi atenția dramaturgilor naționali asupra împrejurării favorabile că publicul românesc din acea vreme, deși n-avea gustul format, în schimb avea „simțul necorupt de veninul farselor și al operelor franceze și nemțești" (A, 24).

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu observă însă mai departe că cea mai mare parte a publicului are mai degrabă înclinaţie spre ceea ce e rău, spre reprezentarea a ceea ce constituie „necuviinţă", spre piesele imorale sau cu conţinut frivol. Se vede, aşadar, că tînărul nostru adoptă de timpuriu concepţia sănătoasă a Filarmonicii, după care teatrul este înainte de toate *„o şcoală de moral"*, deci o instituţie cu rol moralizator şi educativ (B, 4).

Eminescu susţine mereu acest principiu al Filarmonicii, deoarece îl considera salvator al sănătăţii morale a întregii naţiuni şi, în acelaşi timp, promovator al ideilor cu rost de înălţare spirituală.

La începutul activităţii sale de critic, Eminescu văzînd scena „decăzută", pentru „reînălţarea" ei cere direcţiei teatrului ieşean „să formeze o *trupă*, cît se poate de *aleasă*, în stare să intereseze publicul" (s.n.). În curînd el avea să înregistreze cu bucurie faptul că publicul ieşean şi-a dat întregul său „concurs" tinerilor actori, şi că acesta a „îmbrăţoşat" cu căldură teatrul organizat în vara anului 1876 de către talentatul actor P. S. Alexandrescu (vezi notiţele teatrale din 18, 25 şi 29 august 1876 în *Curierul de Iaşi)*.

E locul să amintim aici că, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, publicul românesc era împărţit pe clase, fiecare cu gusturile sale : de o parte boierimea şi societatea aşa zisă „înaltă", compusă din demnitari ; de altă parte, micii burghezi şi oamenii săraci. Eminescu, în cronicile sale, împarte publicul în două categorii : „plebea de sus" şi „poporul de jos" (publicul mare). Acesta din urmă, dacă avea „gustul primitiv", cei din prima categorie (protipendada) aveau „gustul stricat", deoarece preferau să frecventeze teatrul francez, care le oferea numai picanterii (vezi cronica la *Două orfeline*-Bucureşti).

Constatînd că marea majoritate a publicului nostru e lipsit de gustul artistic şi că n-are o idee mai aleasă despre arta dramatică, criticul nostru, pentru remedierea situaţiei, îl îndeamnă să participe, cît mai des la reprezentarea pieselor bune. În vederea acestui scop scrie anunţuri şi prezentări de piese, pe care le găseşte interesante din punct de vedere educativ (vezi anunţurile teatrale din 4 martie 1877 — la Iaşi, din 12 noiembrie 1878 la Bucureşti, precum şi prezentările din 6 martie 1879 şi 3 aprilie 1881, tot la Bucureşti.)

Nu o dată însă Eminescu constată cu mîhnire că publicul românesc nu răspundea îndemnurilor sale şi că nu preţuia „în-

Scanned with OKEN Scanner

destul" silințele Direcției teatrului de a prezenta „piese mai alese".

Eminescu critică fără nici un menajament mai ales acea parte din publicul românesc care încuraja reprezentarea unor „piese de senzație", „romane dramatizate", („piese de spectacol") pline de crime și de josnicii morale, piese „ce nu-i dă nici de gîndit și nici de simțit..." (vezi cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare*).

Din motive financiare (asigurarea existenței materiale a actorilor și pentru alte cheltuieli) direcțiile teatrelor erau silite a ține seama de „gustul publicului de Dumineca" și chiar a celui ce „se crede cult", care pretindea cîte 2—3 piese noi pe săptămînă, toate din același gen criticabil din punct de vedere moral (vezi cronica la drama *Cerșetoarea* și la drama *Moartea lui Petru cel Mare*). Eminescu, deși înțelegea motivele arătate, totuși *nu era de acord cu reprezentarea „dramelor de bulevard"* și exprimă cea mai sinceră compasiune față de actorii ce făceau eforturi epuizante spre a le reprezenta pe scenă. În fața acestei situații triste, criticul declara categoric: „...un public, care strîmbă din nas, îndată ce vede repetîndu-se de două sau trei ori o piesă bună, și așteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezînd pe actori cai de poștă, *un public, ce aplaudează piesele rele și primește cu multă răceală pe cele bune (...) un asemenea public pierde dreptul de-a avea un teatru bun*" (vezi cronica la *Cerșetoarea*, s.n.). Indignat, Eminescu luptă din toate puterile și împotriva *„gustului schimbător"* și *„nestatornic"* al publicului, care menține teatrul în stare de decădere (vezi anunțul din 4 martie 1877, cronicile la dramele *Două orfeline* și *Moartea lui Petru cel Mare*).

Cronicile și notițele teatrale în care Eminescu consemnează cu mîhnire *„anomaliile"* constatate în timpul activității sale, rămîn niște documente revelatoare ale stării culturale înapoiate din vremea sa.

Trebuie să mai amintim că în cronicile scrise la București se observă o sporire a ironiilor, mai cu seamă față de publicul alcătuit din „înalta nobilime", afectată și cosmopolită, care accepta cu plăcere reprezentarea pieselor criticate, ticluite de autori decăzuți, fii ai unei societăți decăzute. Indiferența acestui public față de reprezentarea unor piese bune e considerată de Eminescu drept o dovadă a lipsei complete de gust, de inteligență

Scanned with OKEN Scanner

și de cultură (vezi cronicile la dramele *Două orfeline, Fiica lui Tintoretto* și prezentarea *Pezzana*).

Această atitudine mai aspră a criticului nostru față de o parte a publicului românesc poate să fie explicată cu starea sa de susceptibilitate deosebită, provocată de munca excesivă din redacția ziarului *Timpul* și de „dezgustătoarea viață publică" din vremea sa, pe care a demascat-o cu o virulență constantă în articolele sale politice. Totuși, chiar și în această perioadă, Eminescu nu încetează de-a sfătui pe cei inteligenți să participe la reprezentarea pieselor bune, dovedind și în acest fel dragostea sa față de arta scenică adevărată.

Concluzii

În activitățile sale creatoare, Eminescu a căutat să fie cît mai util poporului nostru, a cărui ridicare culturală, alături de eliberarea socială și economică, o dorea din adîncul inimii sale.

Avînd și păstrînd toată viața o mare pasiune pentru teatru, poetul nostru a cheltuit multă energie pentru *îndreptarea* și *înviorarea* acestui factor deosebit de important pentru dezvoltarea culturii naționale.

Eminescu își desfășoară activitatea de critic de teatru în al optulea deceniu al veacului al XIX-lea, în plină epocă de consolidare a regimului burghezo-moșieresc, deci într-o epocă de mari frămîntări politice și de febrile căutări de *noi forme* de afirmare cultural-artistică.

Adînc cunoscător al bunelor tradiții și al sănătoaselor îndrumări ale predecesorilor săi, criticul nostru nu pregetează a le împărtăși slujitorilor scenei, bineînțeles, îmbogățite cu experiența sa personală și cu vasta sa cultură de specialitate.

Din cronicile și notițele teatrale publicate în *Curierul de Iași* și în *Timpul*, se constată că Eminescu avea o *concepție estetică superioară, consecventă, omogenă, orientată spre un realism sănătos.*

În scrierile de critică teatrală, el pledează pentru o artă scenică *națională, firească, echilibrată* și care ține seamă de două mari principii : al *moralității* și al *adevărului.* Acestea constituie de fapt coordonatele *majore* pe care se axează *teoria* proprie asupra *dramei* și cea privitoare la modalitatea de *interpretare realistă în arta scenică românească.*

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu abordează în cronicile sale aspectele *esențiale* ale problemelor de teatru, iar judecățile pe care le exprimă — îndeosebi cele în legătură cu *valoarea pieselor* și cu *calitatea jocului actorilor* — relevă pe omul de teatru *competent* și de *mare prestigiu*. Din examinarea atentă a cronicilor dramatice se mai constată că, în expunerea cerințelor și exigențelor de ordin estetic-teatral, Eminescu era străin de orice didacticism. Într-adevăr, el nu impune ci *sfătuiește*, mai ales pe actori, ca să-i urmeze indicațiile tocmai pentru obținerea succeselor pe scenă. Chiar și atunci cînd face „observații", folosind un limbaj ceva mai aspru — față de unii actori —, el este animat tot numai de intenții *constructive*, arătînd interes permanent pentru *rezultatele pozitive* ale scenei române. De aceea, considera că era de datoria sa să critice și să respingă cu hotărîre tot ce se abătea de la *bunul simț* și de la *exigențele specifice*.

Ca estetician și literat genial, Eminescu găsea valoroase și deci durabile, numai operele dramatice cu conținut realist. Din acest motiv, atunci cînd le examinează, caută în ele *viața*, oglindită artistic și cu păzirea adevărului.

În ce privește creația scenică, Eminescu analizează spectacolele — de cele mai multe ori — *cu minuțiozitate*, după practicile stabilite de marii interpreți ai operelor clasice universale și după legile deosebite ale artei scenice. El nu se mulțumește numai să împărtășească actorilor cunoștințele aflate din lucrările marilor teoreticieni de artă — cum erau **Lessing** și **Rötscher** —, ci vine și cu *idei absolut originale*, sugerate sau impuse de situația în care se afla teatrul românesc.

Cu obiectivitatea-i cunoscută, Eminescu subliniază întotdeauna și bunele rezultate obținute de actorii care au perseverat în eforturile lor de studiere și însușire a rolurilor. Așa de ex., el menționează de multe ori și cu o deosebită satisfacție, meritele actriței Ana Dănescu, dar are cuvinte de laudă și față de actrițele Eufrosina Sarandy și Aristizza Romanescu. Între actori notează cu bucurie numele lui Grigore Manolescu, dar și pe al lui Nicolae Hagiescu și Ștefan Iulian, ale căror creații scenice le apreciază în mod elogios. Așa fiind, un merit însemnat al cronicilor eminesciene e și acela că aprecierile făcute în legătură cu spectacolele analizate au salvat de la uitare — într-o mare măsură — succesele actorilor și munca lor „altfel foarte trecătoare". Dar cronicile lui Eminescu sînt deosebit de valoroase și pentru *ideile* expuse în legătură cu re-

Scanned with OKEN Scanner

pertoriul și interpretarea scenică, cu rolul publicului și al conducerii teatrale, în crearea progresului artistic. În sfîrșit, ele sînt valoroase și pentru că furnizează istoricului de teatru informații prețioase despre starea jalnică a teatrului românesc în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ele au o *valabilitate continuă* pentru că au la bază *realitatea* și *adevărul*, care sînt *permanente*.

Prin ideile sale Eminescu a adus o contribuție masivă la *progresul* în sensul realist al artei teatrale românești. În acest progres el a crezut de la începutul activității sale de critic, și în această credință a stăruit tot timpul, cum o probează o serie de cronici dramatice.

Pentru *înaltele idei și principii de estetică*, pentru temeinicia sfaturilor și a observațiilor emise, apoi, pentru *genialitatea previziunilor* făcute în legătură cu viitorul scenei românești, Eminescu poate fi considerat ca cel mai mare *teoretician și îndrumător al teatrului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.*

Încă pînă a trăit, Eminescu a găsit spirite alese care au dus mai departe firul gîndirii sale estetice. E suficient dacă amintim aici pe I. L. Caragiale, marele nostru dramaturg, care în criticile sale dramatice a ținut seamă de ideile lui Eminescu.

Bunele sale sfaturi au fost uneori ascultate și de autorii de piese, dar ele au avut un larg ecou mai mult în sufletele deschise ale actorilor talentați, care au devenit foarte curînd cei mai mari artiști ai teatrului românesc. Pentru justificarea acestei afirmații ne referim la actrițele și la actorii menționați mai înainte, care se înscriu printre adepții credincioși ai genialului îndrumător al scenei române, care a fost marele Eminescu.

ION V. BOERIU

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Culegerea de față cuprinde :

— sub nr. de ord. I, ciorna scrisorii (netrimisă) în problema Teatrului Național ;

— sub nr. de ord. II, studiul : *Repertoriul nostru teatral ;*

— sub nr. de ord. III — XXV : *cronicile, notițele, anunțurile și prezentările scrise și publicate de Eminescu la Iași,* ca redactor al ziarului *Curierul de Iași,* în perioada : iunie 1876 — octombrie 1877.

Scrierile de critică teatrală de sub nr.-ele de ord. II, III, IV, VI, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XII, XXIII și XXV au fost reproduse mai întîi de profesorul Ion Scurtu, în culegerea sa de articole și manuscrise publicată la București (Editura Minerva) în 1905, sub titlul : M. Eminescu, *Scrieri politice și literare.*

Textele din culegerea lui I. Scurtu — de care ne-am folosit — au fost cu grije colaționate cu cele din ziarul *Curierul de Iași,* și reproduse numai după îndreptarea erorilor și completarea pasajelor omise. În această muncă am fost foarte mult ajutați de profesoara Silvia Teodoru din Iași, pentru care îi mulțumim și aici.

Tot în această grupă am adunat un număr de cinci cronici (cele de sub nr.-ele de ord. VII, VIII, IX, X, XXIV) și cinci notițe teatrele (sub nr.-ele de ord. V, XI, XII, XV și XXI), care — din motive necunoscute — n-au fost cuprinse de I. Scurtu în ediția sa. O parte din ele au fost relevate sau indentificate de istoriografii de teatru menționați la locul potrivit. Cele de sub nr.-ele de ord. VII, XV și XXI au fost indentificate de noi în iunie 1963, cu prilejul cercetărilor făcute la Biblioteca Centrală „Mihai Eminescu" din Iași.

În volumul *Mihai Eminescu despre cultură și artă,* apărut la Iași în 1970 sub îngrijirea lui D. Irimia, sînt reproduse scrierile de sub nr.-ele de ord. : I, II, III, IV, XIV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII și XXV.

Scanned with OKEN Scanner

Sub nr.-ele de ord. XXVI—L reproducem : *croniciie, anunțurile, dările de seamă, prezentările și notițele teatrale* scrise și publicate de Eminescu la București, ca redactor al ziarului *Timpul*, în perioada noiembrie 1877 — iunie 1883. Din acestea, am identificat scrierile de sub nr.-ele de ord. XXVII, XXXI, XXXII, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLII, XLIII, XLIV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX și L.

Menționăm că toate scrierile pe care le-am identificat pînă în anul 1963 sînt arătate în NOTA pe care am intitulat-o : *Contribuții la cunoașterea activității de cronicar dramatic a lui Eminescu la TIMPUL,* publicată în *Iașul literar,* nr. 2/1963, p. 80—81.

Am reprodus pentru întîia oară din acest ziar scrierile de sub nr.-ele de ord. XXXI, XXXII, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLII, XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX, și L. Din scrierile amintite, cele de sub nr.-ele de ord. XXX, XXXIII, XXXIV, XXXV și XXXVI, au fost reproduse de prof. Șerban Cioculescu în lucrarea : I. L. Caragiale — OPERE COMPLETE, vol. V, ed. 1938, ele fiind *greșit* atribuite marelui nostru dramaturg. Paternitatea eminesciană a acestora a fost semnalată sau definitiv stabilită de cei menționați de noi sub asterisc la fiecare cronică sau notiță.

În volumul *Mihai Eminescu despre cultură și artă,* sînt reproduse scrierile de sub nr.-ele de ord. XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIII, XXXIV, XXXV, XL și XLIII.

Pentru toate scrierile de la *Timpul,* semnalate și identificate pînă în prezent, argumentarea paternității eminesciene ne aparține, cum se poate vedea în capitolul NOTE și în articolele menționate în *Bibliografie.*

Paternitatea eminesciană a scrierilor apărute în *Curierul de Iași* nu mai e nevoie să fie argumentată, deoarece — după cum se știe —, la acel ziar poetul era singurul redactor al părții neoficiale.

Din punct de vedere statistic, situația se prezintă astfel :

— În *Curierul de Iași* au apărut 15 cronici dramatice, 6 notițe teatrale și 1 anunț. Total 22 scrieri cu caracter teatral.

— În ziarul *Timpul,* din cele identificate pînă în prezent numărăm : 18 cronici dramatice, 3 notițe teatrale, 1 comentar (dare de seamă), 3 prezentări. În total 25 scrieri cu caracter teatral.

Scanned with OKEN Scanner

Din această situație statistică se vede — ținînd seamă de numărul anilor în care poetul a activat — că epoca cea mai rodnică a fost cea de la Iași.

Trebuie să arătăm că n-am cuprins în această culegere „Polemica" iscată între Eminescu și Fr. Damé (autorul pieselor *Visul Dochiei* și *Oștenii noștri*), deoarece nu prezintă interes pentru istoricii de teatru. De asemenea, n-am reprodus nici cronicile și notițele pe care, în lipsă de argumente temeinice, le-am considerat numai *probabile* de Eminescu. În categoria acestora ar intra :

— anunțul referitor la spectacolul cu *Roma învinsă* (*Timpul*, III, nr. 111/1878) ;

— critica asupra piesei *Banul Mărăcine* a lui V. A. Urechiă (în *Timpul*, V nr.-ele 71, 72 și 73 din martie 1880, la rubrica „Foiletonul TIMPULUI") ;

— cronica asupra piesei *Uite popa, nu e popa*, a lui D. R. Rosetti (în *Timpul*, VII, nr. 32/1882) ;

— cronica la opera comică *Olteanca* (*Timpul*, VII, nr. 47/1882).

E posibil să mai fie și alte articole de critică teatrală ce aparțin lui Eminescu, dacă se ține seama de faptul că din colecția ziarului *Timpul*, de la Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România, lipsesc mai multe numere, cum am putut constata cu ocazia cercetărilor întreprinse în anii 1961 și 1962.

La transcrierea textelor ne-am călăuzit după normele ortografiei actuale. Dar, totodată, ne-am străduit să păstrăm grafia poetului, expresiile tipice, formele lingvistice specifice și cele gramaticale proprii. Acestea au constituit argumentele cele mai sigure pentru dovedirea paternității eminesciene a cronicilor și notițelor teatrale apărute în *Timpul*.

În încheiere, ținem să mulțumim conducerii Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România din București și Bibliotecii Centrale „Mihai Eminescu" din Iași, pentru că ne-au înlesnit cercetarea colecțiilor ziarului *Timpul* și respectiv cele ale ziarului *Curierul de Iași*.

De asemenea, mulțumim din adîncul inimii iubitului nostru profesor Dr. Dumitru Murărașu, pentru sfaturile binevoitoare și îndrumările prețioase pe care ni le-a dat la alcătuirea acestei ediții

BIBLIOGRAFIE
la studiul introductiv

I

A

Lucrări (volume, studii, articole, notiţe, recenzii) care au legătură directă cu tema

1. Ambrozie Ion — *Eminescu şi teatrul,* recenzie la lucrarea cu acest titlu a lui I. Massoff, în *Luceafărul,* VII, nr. 12 (145) 1964, p. 10.
2. Baiulescu George — *M. Eminescu şi Fani Tardini,* art. în *Buletinul Mihai Eminescu,* I, f. 3/1930, p. 80—85.
3. Barbu Nicolae — *Eminescu critic (critica de teatru),* studiu în *Iaşul nou,* II, nr. 5—6/1950, p. 128—147.
4. Barbu Nicolae — *Eminescu despre creaţia scenică,* comentariu în *Iaşul, literar,* VII, nr. 8/1956, p. 109—115.
5. Barbu Nicolae — *Eminescu şi teatrul,* de I. Massoff, recenzie în *Scînteia,* nr. 6298/1964.
6. Basarab Mihai Neagu — *Eminescu şi teatrul,* art. în *Familia,* seria nouă, VI, nr. 7/1970, p. 16.
7. Boeriu Ion V. — În legătură cu studiul: *M. Eminescu şi arta actorului* (de Fl. Tornea), art. în *Gazeta literară,* III, nr. 32/1956, p. 4.
8. Boeriu Ion V. — *Înlăturarea unei erori* (Paternitatea cronicii la *Despot-Vodă),* art. în *Gazeta literară,* V, nr. 3/1958, p. 5.
9. Boeriu Ion V. — *Autorul cronicii* (asupra dramei *Ruy-Blas)* ?, art. în *Tribuna,* V. nr. 13/1961, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

10. Boeriu Ion V. — *Eminescu şi realismul scenic*, articol în *Iaşul literar*, XIII, nr. 12/1962, p. 89—91.

11. Boeriu Ion V. — *Contribuţii la cunoaşterea activităţii de cronicar dramatic a lui Eminescu la TIMPUL*, notă în *Iaşul literar*, XIV, nr. 2/1963, p. 80—81.

12. Boeriu Ion V. — *Ecouri shakespeariene în critica lui Eminescu*, articol în *Steaua*, XV, nr. 5—6/1964, p. 212—214.

13. Boeriu Ion V. — *Erori care se repetă*, însemnare în *Tribuna*, X, nr. 15/1966, p. 6.

14. Bogdan-Duică G. — *Eminescu în Cernăuţi* (Poetul diletant teatral), în *Buletinul Mihai Eminescu*, III, f. 8/1932, p. 5.

15. Bogdan-Duică G. — *Eminescu critic teatral* (1869), în *Buletinul Mihai Eminescu*, V, f. 12, p. 15—17.

16. Borcia Ioan — *Eminescu şi teatrul* studiu în *Luceafărul* (Sibiu), nr.-ele 17, 18 şi 19/1905, pag. 339—343 ; 356—359 ; 380—382.

17. Brădăţeanu Virgil — *Eminescu îndrumător al teatrului românesc*, studiu în vol. *Studii eminesciene*, Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1965, pag. 687—721.

18. Căprariu Alexandru — *Eminescu cronicar dramatic*, studiu în *Tribuna*, II, nr. 32/1958, p. 6, 7, 10.

19. Cazaban I. — *Eminescu şi teatrul*, de I. Massoff, recenzie în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria : teatru-muzică-cinematografie, tomul 12, nr. 2/1965, pag. 185—186.

20. Cioculescu Şerban — *Eminescu şi teatrul* de I. Massoff, recenzie, în *Ramuri*, I, nr. 1/1964.

21. Ciorănescu Alex. — *Eminescu şi teatrul*, articol în rev. *Sympozion*, nr. 2/1943.

22. Creţu Ioan — *Contribuţii la cunoaşterea activităţii de critic teatral a lui Eminescu*, studiu în vol. *Studii eminesciene*, Bucureşti, Ed. pentru literatură, 1965, pag. 569—575.

Scanned with OKEN Scanner

23. Eminescu Mihai — *Scrieri politice și literare*, editura Minerva, 1905, ediția prof. Ion Scurtu (cronicile dramatice din *Curierul de Iași*).

24. Eminescu Mihai — *Repertoriul nostru teatral*, studiu publicat în *Familia*, VI, nr. 3/1870.

25. Lăzăreanu Barbu — *Eminescu și Fanni Tardini*, art. în vol. *Glose și comentarii de istoriografie literară*, ESPLA, București, 1958, p. 68—74.

26. Massoff Ioan — *Eminescu și teatrul*, EPL, București, 1964.

27. Perpessicius — *Întîia cronică și întîia polemică a lui Eminescu la TIMPUL*, studiu în *Revista Fundațiilor*, nr. 9/1940, p. 614—624.

28. Perpessicius — *Eminescu și teatrul*, conferință publicată în volumul: *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor (1957—1960)*, I, București, EPL, 1961, p. 83—108.

29. Perpessicius — *Doi cronicari de excepție: M. Eminescu și I. L. Caragiale*, în volumul: *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, II (1958—1962), București, EPL, 1964, p. 73—78.

30. Perpessicius — *Omul de teatru (Eminescu)*, articol în *Teatrul*, IX, nr. 6/1964, p. 1—5.

31. Raicu Mihail — *Eminescu cronicar dramatic*, art. în rev. *Flacăra*, nr. 2 (105), 1950, p. 7.

32. Revista Teatrului Național — *Eminescu pribeag printre actori*, art. în R.T.N., II, nr. 4 (10) 1949/1950.

33. " — *Eminescu, sufleur și copietor de roluri la Teatrul cel Mare*, art. în R.T.N., II, nr. 5 (11), 1949/1950.

34. " — *Eminescu cronicar dramatic*, art. în R.T.N. III, nr. 8 (14), 1950.

35. Revista *Teatrul* — *Eminescu, editorial*, f. s., XV, nr. 1/1970, pag. 1—2.

36. Rotariu Ioan — *Eminescu, traducătorul unei cărți de teatru*, studiu în *Analele Universității*

Scanned with OKEN Scanner

din Bucureşti, seria ştiinţe sociale-filologie, nr. 23/1961, pag. 147—157.

37. Sebastian Mihail — *Eminescu, cronicar dramatic,* art. în *Revista Fundaţiilor,* nr. 7, iulie 1939, pag. 134—146.

38. Silvestru Valentin — *Eminescu şi teatrul* de I. Massoff, recenzie în *Contemporanul,* nr. 24(922), 1964, p. 4.

39. Solomon Iustin — *Eminescu şi teatrul evreiesc,* art. în ziarul *Unirea,* V, nr. 290/1949.

40. Tornea Florin — *Eminescu despre caracterele dramatice,* studiu în revista *Studii şi cercetări de istoria artei,* nr. 3—4/1955, p. 285—299.

41. Tornea Florin — *Eminescu şi arta actorului,* art. în rev. *Teatrul,* I, nr. 2/1956, p. 37—42.

42. Tornea Florin — *Eminescu şi cerinţele dramei naţionale,* studiu în *Tribuna,* nr.-ele : 23, 24, 25/1964.

43. Tornea Florin — *Eminescu, gînduri despre teatru* (texte alese şi coordonate de...) în *Teatrul,* IX, nr. 6/1964, p. 41—45.

44. Turcu Constantin — *Eminescu despre teatru, artişti şi public,* art. în *Cronica,* I, nr. 45/1966.

45. Ziare — *Curierul de Iaşi* (perioada iunie 1876—octombrie 1877), colecţie consultată la Biblioteca Centrală *Mihai Eminescu* din Iaşi.

Timpul, (perioada noiembrie 1877—iunie 1883), colecţie consultată la Biblioteca Academiei, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE
la studiul introductiv

II

B

Lucrări (volume, studii, articole, comentarii, recenzii, note) de informaţie generală, care au fost consultate.

1. Alterescu Simion şi Tornea Florin — *Teatrul Naţional I. L. CARAGIALE*, monografie, Bucureşti, ESPLA, 1955.
2. Alterescu Simion — *Începuturile criticii teatrale româneşti*, studiu în rev. *Studii şi cercetări de istoria artei* (SCIA), nr. 3—4/1955, pag. 265—284.
3. Bălan Teodor — *Trupa Fani Tardini în Bucovina în 1864 şi 1865*, studiu în *Buletinul M. Eminescu*, III, f. 9/1932, p. 121—140; IV, f. 11/1933, p. 22—31; V, f. 12/1934, p. 30—40.
4. Bărbuţă Margareta — *Consideraţii asupra repertoriului teatral al Şcolii Filarmonice din Bucureşti (1833—1837)*, în SCIA, nr. 2/1958, p. 139—145.
5. Bariţiu George — *Thalia şi Melpomene în Transilvania*, art. în *Transilvania*, III, nr.-ele 11 şi 12/1870, reprodus în vol. *Articole literare*, ESPLA, Bucureşti, 1959, p. 142—158.
6. Belador Mihail — *Istoria teatrului românesc*, Craiova, ed. R. şi Ig. Samitca, 1895.
7. Birou Veturia — *Din legăturile lui M. Eminescu cu Banatul*, art. în *Orizontul*, I, nr. 5/1964, p. 85—92.

Scanned with OKEN Scanner

8. Boeriu Ion V. — *Piese de Eminescu jucate în Transilvania*, art. în *Tribuna*, XI, nr. 33/1967, p. 7.

9. Boeriu Ion V. — *Primul turneu al lui M. Pascaly în Sibiu*, studiu în SCIA, seria teatru, tomul 16, nr. 1/1969, p. 97—100.

10. Bogdan-Duică G. — *Notiță despre Fanny Tardini* în *Buletinul M. Eminescu*, III, f. 9/1932, p. 72—73.

11. Bogdan-Duică G. — *Dodecameron dramatic*, în *Buletinul Mihai Eminescu*, III, f. 10/1932, p. 185—187.

12. Breazu Ion — *Gh. Bariț și mișcarea teatrală românească din Transilvania*, în SCIA, nr. 1—2/1956, pag. 225—235.

13. Burada T. Teodor — *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, Iași, Inst. de arte grafice N. V. Ștefaniu, 1915 ; vol. II, tip. H. Goldner, 1922.

14. Cacoveanu Ștefan — *Eminescu la București în anii 1868—1869*, însemnări în *Luceafărul* (Sibiu), nr. 3/1905, pag. 59—64.

15. Călinescu George — *Viața lui Mihai Eminescu*, București, EPL, ed. IV, 1964.

16. Călinescu George — *Opera lui Mihai Eminescu*, București, EPL, vol. I, în 1969, vol. II, în 1970.

17. Călinescu George — *M. Eminescu : Al. Lăpușneanu*, proiect dramatic, art. în *Adevărul literar și artistic*, nr.-ele din 23 și 30 oct. 1932.

18. Călinescu George — *Eminescu traducător al lui Shakespare*, art. în *Adevărul literar și artistic*, 10, VII, 1932.

19. Călinescu Mihai — *Eminescu și Shakespare*, studiu în *Gazeta literară*, XI, nr. 21 și 22 1964.

20. Călinescu Mihai — *Titanul și geniul în poezia lui Eminescu*. Semnificații și direcții ale etosului eminescian, București, EPL, 1964.

21. Constantinescu I. — *Eminescu și Shakespeare*, art. în *Iașul literar*, XV, nr. 5/1964, p. 91—97.

22. Costa-Foru Anca — *În legătură cu trupele actoricești ambulante de la sfîrșitul secolului trecut*,

Scanned with OKEN Scanner

notă în SCIA, nr. 3—4/1954, p. 275—276.

23. Costa-Foru Anca — *Fani Tardini*, fişe pentru Lexiconul artiştilor dramatici români, în SCIA, seria teatru, nr. 2/1964, p. 191—198.

24. Creţu Ioan — *M. Eminescu*, Bucureşti, EPL, 1968.

25. Dumitrescu-Buşulenga Zoe — *Eminescu*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1963.

26. Eminescu Mihai — *Poezii*, ediţia Perpessicius, ESPLA, 1960.

27. Eminescu Mihai — *Opere*, Iaşi, ed. Librăria românească (I. V. Ionescu şi N. Georgescu), Iaşi, 1914.

28. Eminescu Mihai — *Proza literară*, Bucureşti, EPL, 1964.

29. Florea Mihai — *Date despre începuturile teatrului românesc în Moldova*, art. în SCIA, nr. 1/1959, pag. 149—166.

30. Florea Mihai — *Marii înaintaşi*, art. în *Teatrul*, XI, nr. 12/1966, pag. 16—17.

31. Gîtză Letiţia — *Mihai Pascaly*, Bucureşti, ESPLA, 1959.

32. Gîtză Letiţia — *Din relaţiile lui M. Pascaly cu M. Eminescu*, art. în SCIA, nr. 3—4/1957, p. 358.

33. Gîtză Letiţia — *Arta scenică românească la începutul sec. al XIX-lea*, art. în SCIA, nr. 2/1963, pag. 359—368.

34. Gîtză Letiţia — *Mihail Pascaly şi viaţa artistică a timpului*, în SCIA, seria teatru, tom. 13, nr. 1/1966, pag. 49—59.

35. Husar Alexandru — *Pe marginea unor consideraţii ale lui Eminescu despre artă*, studiu în *Viaţa românească*, XVII, nr. 4—5/1964, pag. 197—206.

36. Institutul de istoria artei al Academiei din Bucureşti. — *Cronica pe anul 1956*, în SCIA, nr. 1—2/1956, pag. 355—358.

37. Institutul de istoria artei al Academiei din Bucureşti. — *Istoria teatrului din România, vol. I*, 1965, vol. II, 1971, Editura Academiei, Bucureşti. Lucrare colectivă, red. resp. Simion Alterescu.

Scanned with OKEN Scanner

38. Jucan Grațian — *Bibliografie eminesciană* (perioada 1944—1960) în *Limbă și literatură*, nr. 5/1961, pag. 371—399, iar pentru perioada 1961—1964 în aceeași publicație, nr. 9/1965, pag. 281—336).

39. Lapedatu Al. Ioan — *Reuniunile literare și cestiunea teatrală*, art. în *Familia*, V, nr. 35/1869, p. 409.

40. Lapedatu Al. Ioan. — *Publicațiunile literare și cestiunea teatrală*, art. în *Familia*, nr. 42/1869, p. 493.

41. Maniu Adrian — *Eminescu autor dramatic*, art. în *Contemporanul*, nr. 24 (922), 1964, p. 4.

42. Manoliu Em. Al. — *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*. Din primele începuturi și pînă în anul 1924. Iași, Tipografia H. Goldner, 1925.

43. Martin Aurel — *Bibliografie eminesciană*, în *Almanahul literar*, I, nr. 2—3/1950, p. 53—60.

44. Martin Aurel — *Eminescu : opiniile estetice*, studiu în *Gazeta literară*, XI, nr.-ele 23 și 25/1964

45. Massoff Ioan — *Teatrul românesc — privire istorică*, București, EPL, vol. I, (1961), vol. II, (1966), vol. III, (1969).

46. Mîndra Vicu — *Pe marginea manuscriselor eminesciene*, art. în *România literară*, III, nr. 2/1970, p. 13.

47. Mihu Ioan — *O scurtă privire retrospectivă asupra trecutului meu...*, broșură, Sibiu, 1911, Tip. arhidiecezană.

48. Morariu Lecca — *Eminescu și Fanni Tardini*, art. în *Junimea literară*, XII, Cernăuți, p. 126

49. Moscu Maria — *Eminescu și Shakespeare*, art. în *Flacăra*, XIII, nr. 11 (459) 1964, pag. 7—8.

50. Murărașu Dumitru — *Comentarii eminesciene*, București, EPL, 1967.

51. Nădejde Lelia și Popescu Ana — *Înființarea Societății Dramatice și importanța ei*, studiu în SCIA, nr. 2/1963, pag. 501—510.

Scanned with OKEN Scanner

52. Ollănescu C. Dimitrie — *Teatrul la Români*, partea II-a, Bucureşti, 1899, în *Analele Academiei Române*, tomul XX.

53. Olăreanu Alexandru — *Contribuţii pentru o istorie a teatrului românesc în Banat, Transilvania şi Bucovina pînă la 1906*, Craiova, f. a.

54. Paleologu Alexandru — *Frédéric Damé, critic dramatic*, art. în SCIA, seria teatru, tomul 14, nr. 1/1967, p. 13—24.

55. Pavelescu Gheorghe — *Eminescu la Sibiu.* Contribuţii şi precizări de istorie literară, studiu în *Limbă şi literatură*, nr. 9/1965, pag. 133—149.

56. Petrescu Camil — *Teatrul românesc între 1866—1914*, studiu în *Revista Fundaţiilor*, nr. 5/1939.

57. Petruţiu D. St. — *Eminescu la Sibiu*, notiţă în *Tribuna*, II, nr. 2/1958, p. 9.

58. Petruţiu D. St. — *Cîteva informaţii despre Eminescu*, notiţă în *Tribuna*, III, nr. 3/1959, p. 6—7.

59. Petruşan George — *Legăturile lui Eminescu cu Iosif Vulcan şi revista FAMILIA*, studiu în *Viaţa românească*, XVI[illegible], nr. 4—5/1964, p. 279—284.

60. Pop Z. N. Augustin — *Eminescu şi trupa lui Iorgu Caragiale* notiţă în SCIA, nr. 2/1964, p. 188—191.

61. Pop Z. N. Augustin — *Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei, 1962.

62. Revista Teatrului Naţional — *Eminescu autor dramatic*, articol în nr. 6 (12), III, 1950.

63. Rötscher H. T. — *Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, Verlag von Wilhelm Thome, Berlin 1841.

64. Slavici Ioan — *Amintiri*, Bucureşti, EPL, 1967.

65. Ştefanelli Teodor — *Amintiri despre Eminescu*, Bucureşti, (Sfetea), 1914.

Scanned with OKEN Scanner

66. Străjanu Mihail — *Cestiunea teatrală la noi şi ceva despre originea teatrului în România liberă*, articol în *Familia*, Budapesta, V, nr. 45/1869, p. 529—530.

67. Sturzu Corneliu — *Frumosul în concepţia estetică a lui Eminescu*, art. în *Iaşul literar*, XV, nr. 5/1964, p. 66—71.

68. Taniac Filimon — *Bogdan-Dragoş*, art. în *Buletinul Mihai Eminescu*, IV, f. 11/1933, pag. 7—12.

69. Teodorescu Mugur C. — *Primele reprezentaţii româneşti cu Revizorul* de N. Gogol, în SCIA, nr. 1—2/1954, p. 175—190.

70. Tornea Florin — *Rolul lui Costache Aristia şi Costache Caragiale în formarea artei teatrale la noi*, studiu în SCIA, nr. 1—2/1954, pag. 159—173.

71. Vianu Tudor — *Din istoria unei teme poetice: Lumea ca teatru*, în volumul *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, Ed. Academiei, ed. II. 1963, p. 123—136.

72. Vianu Tudor — *Eminescu şi Shakespeare*, în volumul: *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, Ed. Academiei, ed. II, 1963, p. 565—567.

73. Vitner Ioan — *Eminescu*, Bucureşti, ESPLA, 1955.

74. Zaharia Nicolae — *Viaţa şi opera lui Eminescu*, Bucureşti, Socec, 1923.

75. Zalis H. — *Eminescu şi cîteva din părerile sale despre artă*, studiu în *Tînărul scriitor* nr. 5/1954.

Scanned with OKEN Scanner

I. ÎN PROBLEMA TEATRULUI NAȚIONAL*

Domnule Redactor !

Nu sînt scriitor de meserie (...) n-o zic asta pentru ca să vă fac atenți asupra acestor rînduri, ci vă dau a înțelege numai că nescriind încă pîn-acuma prin jurnale, nu mi-am putut netezi simțemîntul sub vorbe linse și lucii.

D-o flegmă** rară, mă mulțumiam de a rîde de lume cînd aș fi avut tot dreptul d-a mă înfuria pe ea, însă (cînd)*** veninul și-atinge marginele atunci esundă cel puțin cîteva picături.

(În anul mîntuirei 1869 s-a supus după 30 de repetițiuni făcute, s-a pus de către Comitetul teatrului în discuțiune reprezentarea dramei *Răzvan-Vodă*[1]).

Nu mă opresc de loc pentru a constata procesul revoluțiunei mele interne între deciziunea d-a scrie și d-a nu scrie.

Cestiunea mea e ciudată — ea e ce are (insolența) d-a se numi a theatrului național.

Teatrul Național ! Nume frumos, dar care sună a batjocură acolo unde nici nu există. Teatrul național

* Ciorna unui articol nepublicat de Eminescu. (Ms. 2257, f. 185). E reprodus după textul publicat de G. Bogdan-Duică în Buletinul *M. Eminescu*, f. 12/1934, p. 15—16, verificat cu fotocopia din volumul *Eminescu și teatrul*, de I. Massoff, București, 1964, p. 88.

** Aici cu sensul de calm, liniștit, cu caracter nepăsător.

*** Cuvintele închise între paranteze, la fel și fraza de la alineatul 3, sînt șterse și anulate de autor.

împrumută de la alţii, ci are materiile**** ...modul d-a cugeta şi poezia naţională.

Al doilea — cel mai adevărat — cel mai salutariu e să ne întoarcem de unde am plecat şi apoi să reîncepem clădirea pe baze româneşti solide — vechi. Poezie română — proză — vînează la alde Neculce-cronicarul, la alde Ureche-vornicul — G. Negruzzi.

Modul d-a judeca, d-a raţiona românesc, prin urmare o filosofie românească, care să primească între pietrele ei unghiulare două cestiuni nepuse în filosofie şi nestudiate de nimeni — cestiunea naţiunei şi a religiunei, singurele lumini cari ne-au scăpat şi-au făcut de mai trăim şi astăzi.

****Aici ms. e rupt, după cum afirmă G. Bogdan-Duică, aşa că nu se pot cunoaşte cuvintele următoare. Textul acestui articol e reprodus şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, apărut sub îngrijirea lui D. Irimia, Iaşi, 1970, pag. 241.

Scanned with OKEN Scanner

II. REPERTORIUL NOSTRU TEATRAL*

Fiindcă ideea creării unui teatru naţional dincoace de Carpaţi prinde din ce în ce mai mult aripi şi dimensiune ; fiindcă capacităţi tinere însemnate s-au simţit îndemnate de a spune şi ele cîte-o vorbă în astă privinţă, cred că-mi va fi permis şi mie să mă întind la vorbă asupra acestei cestiuni tot atît de frumoase, precît şi de folositoare.

Frumoasă, da..., dar folositoare ? la ce ?... îmi va replica poate o minte mai riguroasă întru dejudecarea[1] aparenţei acestei instituţiuni omeneşti, care-n partea ei cea mai mare e aşa de decăzută şi de cuprinsă de gangrenă.

Şi într-adevăr, cum că omul nostru, judecînd după cele mai multe zidiri, ce pretind a fi teatre, va avea dreptate să întrebe cum pot fi folositoare locale şi societăţi, cari propagă fără conştiinţă libertinajul în idei, în simţiri şi-n fapte ? — Pentru ca să feresc pe onorabilii cetitori ai acestor şire de confundarea teatrului-arte şi teatrului-meserie, mi-am luat libertatea de a uza de coloanele ziarului D-voastră, d-le redactor, se-nţelege, că fără pretenţiunea, cum că vorbele mele vor avea tăria aceea, care învinge şi convinge.

Care dincotro, cum am mai spus, a dat expresiune părerilor sale în privinţa aceasta.

* Studiu apărut sub semnătura M. Eminescu în *Familia*, VI, nr. 3 din 18/30 ianuarie 1870, pag. 25—28, cu prilejul discuţiei publice pe tema înfiinţării *Societăţii pentru fond de teatru român în Transilvania*. A fost republicat de I. Vulcan în *Familia*, nr. 26/1899. A fost reprodus de Şaraga în vol. *Diverse*, p. 88-95 ; de prof. Ion Scurtu, în volumul : M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, 1905, pp. 55—63 ; D. Irimia în volumul : *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pp. 143—150. Reproducem studiul direct din *Familia*, dar cu ortografia actuală.

Scanned with OKEN Scanner

Un domn colaborator al „Familiei“ a spus d.e. cum că lucrul, ce ni trebuie înaintea tuturora, este un loc, din care să ni şoptească geniul naţional. Să ni şoptească geniul naţional! Bine!.. Dar ce? Pentru ca să şoptească, trebuie înainte de toate să aibă ce şopti. — O! îmi va răspunde unul încrezut în literatura noastră dramatică, nu cumva noi n-avem repertoriu? — Ba repertoriu avem, cine zice că nu? numai ce fel de repertoriu? Uzez de paciinţa publicului, pentru de a-i înşira aice o listă a averii noastre dramatice.

1. Comediile d-lui V. Alecsandri[2] — pline de spirit, însă pline partea cea mai mare şi de imoralitate, cele mai multe apoi prea local scrise, amestecate cu grecește, cu armenește, cu ovreește, cu nemţește, cu rusește, în fine adeseori un galimatias peste putinţă de a fi înţeles de românii de dincoace de Carpaţi. — Cu asta să nu creadă cineva cum că d-l Alecsandri n-a avut talentul de a scrie. O, talentul l-a avut şi încă într-o măsură foarte mare, însă modelele şi ţintele, pe cari pare a le fi urmărit, sînt foarte turburi. Cum că talent, care putea să se manifeste în curăţenie şi frumuseţe, a fost în d-l Alecsandri, dovedesc piese ca *Cinel-Cinel*, *Arvinte şi Pepelea*; ba chiar *Satul lui Cremene* al d-sale, cu tot „Trifonius Petrinzelus“, e mai curată şi mai frumoasă, în fine mai oglindă a poporului românesc, decît *Lipitorile*, în care ovreiul vorbeşte ovreieşte, grecul grecește — astfel încît te miri de ce sîrbul nu vorbeşte sîrbeşte?

2. Comediile cele mari şi pline de spiritul cel mai firesc ale d-lui M. Millo[3], cari însă în frivolitate întrec încă pe ale d-lui Alecsandri.

3. Comediile fără de spirit şi mai cu seamă fără de legătură ale d-lui Pantazi Ghica[4], pline de frazeologie franceză, la vederea cărora te-ndoieşti de vezi caractere ori numai păpuşi, — căci vorba în comediile d-sale nu e mediu, prin care se exprimă cugetări, ci un caos de fraze, cari pentru profunditatea înţelesului din ele merită a fi puse alături cu vorbele ţiganului pentr-o lulea de tutun.

4. În fine piesele cele sporadice, dar excelente ale d-lui Urechia[5], a căror păcat mare e acela că nu sînt mai multe, că nu sînt cît de multe. Afară de astea e

Scanned with OKEN Scanner

Răzvan-Vodă a d-lui Hașdeu[6] — dramă în cele mai multe privinți bună ; — apoi mai sînt vr-o două-trei încercări ofticoase ale unui domn Dimitrescu[7], cari totuși se pot juca din cauza unor merite adeseori foarte îndoioase. La urma urmelor se-nțelege că vom trece la piesele, ce nu merită a fi jucate și cari sînt :

5. Încercările dramatice — mizerabile și seci ale d-lui A. Lăzărescu[8]. Acest domn Lăzărescu a scris 2 volume de poezii și apoi drame ca : *Sanuțo, Massim pictorele*, comedii ca : *Un amor romanesc, Boierii și țăranii* — și-n toate aceste volume de poezie și de proză nici o idee, o limbă ce numai românească nu e, în fine o secăciune cumplită, care dacă a scăpat de flagelul criticei, asta a fost numai din cauza obscurității autorului lor, — obscuritate care l-ar fi cruțat și de șirurile acestea, dacă n-aș fi cetit cum că a avut cutezarea de a pune în repetițiune unul din mizerabilele sale producte : *Boierii și țăranii.* — Ca în treacăt și alături cu d-l Lăzărescu citâm dramaturgi ca : Halepliu[9], Mavrodol[10], Șt. Mihăilean[11], Carada[12] etc., etc., in infinitum și din ce în ce mai ad absurdum. — De piese originale tot de categoria asta, foiește apoi provincia. Acolo-și duc strălucita lor existență coronate cu hîrtie aurită umbrele trecutului : Mihaii Viteji, Ștefanii cei Mari, Bogdanii cei chiori — apoi un repertoriu comic minunat d.e. *Lumea ca nelumea sau Domnia asupra stelelor, Balamucul* sau *înțelepții și nebunii, Contrabanda de la Giurgiu* (respectiv Galați, Brăila, Turnu) — apoi drame ca *Tudor cu caucul de doi coți, Manole sîrbul* etc.

6. Venim cu părere de rău la creaturile dramatice ale d-lui Bolintineanu.[13] O repetăm : cu părere de rău, căci națiunea aștepta cu mult mai mult de la poetul cel mare și iubit, de la copilul ei cel dezmierdat, decît acele drame fără caractere, fără scop, fără legătură, imposibile prin nimicnicia lor, astfel încît autorul lor se pare a fi uitat cum că e compunătorul plin de geniu și inimă a *Cîntecelor și a plîngerilor, a Baladelor,* — sînte oglinzi de aur ale trecutului românesc. Dacă am fi să alegem între comediile lui Alecsandri și dramele lui Bolintineanu, — sigur c-am trebui să alegem comediile, cari cu toată frivolitatea lor, respiră pe fiece pagină o mulțime de spirit, de caracteristică și de viață palpitantă ; pe cînd dramele

Scanned with OKEN Scanner

d-lui Bolintineanu nu au nici un fond de viaţă, ba încă adesea respiră un fel de imoralitate crasă şi greţoasă (vezi d.e. *Ştefan Vodă cel Berbant*). Cauza căderii celei adînci a d-lui Bolintineanu în aceste creature, pare a fi împrejurarea cum că a aruncat ochii pe geniala acvilă a Nordului : pe Shakespeare.[14] Într-adevăr, cînd iei în mînă operele sale, cari se par aşa de rupte, aşa de fără legătură între sine, ţi se pare că nu e nimica mai uşor decît a scrie ca el, ba poate a-l şi întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic, care să fi domnit cu mai multă siguritate[15] asupra materiei sale, care să fi ţesut cu mai multă conştiinţă toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare ; căci ruptura sa e numai părută, şi unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism şi de profunditate, care domneşte în toate creaţiunile acestui geniu puternic. Göthe[16] — un geniu — a declarat cum că un dramaturg, care citeşte pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare, e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat, şi încă astfel, ca să poţi cunoaşte ceea ce-ţi permit puterile ca să imiţi după el, — căci după părerea mea, terenul shakesperian, pe care D. Bolintineanu ar fi putut să-l calce mai cu succes, ar fi fost acela al abstracţiunii absolute, cum sînt d.e. *Visul unei nopţi de vară*, *Basmul de iarnă*, *Ceea ce vreţi* etc., — iar nu terenul cel grav şi teribil cu materia lui cea exactă, istorică, şi cu pretenţiunea cea mare de a fi înainte de toate adevărat.

Sub 6 voi cita piese, cari merită într-adevăr să se reprezinte, pentru că au poezie, sînt lucrate cu conştiinţă multă şi cu talent mult, deşi adevărul nu e tocmai păzit pretutindenea. Acestea-s : drama *Rienzi* a lui Bodnărescu[17], dramatizare destul de nimerită a romanului lui Bulwer[18] cu aceeaşi numire, şi drama *Grigore Vodă* a lui Depărăţeanu[19], — o genială aruncătură pe hîrtie, ruptă în ţesătura ei, neadevărată şi neverisimilă pe alocurea ; însă în orice caz, mai bună decît multe traduceri din franceză, cari au avut onoarea de a batjocori scena română.

Va să zică, de vom face o socoteală conştiincioasă a averii noastre proprie dramatice, vom vedea că-s puţine

Scanned with OKEN Scanner

piesele acelea, cari prin existența lor nu prostituă Teatrul Național — și adeseori într-un mod, pe cît de corupt pe atît și de barbar și de necult (Vezi comedii originale ale d-lui I. Caragiały)[20].

De aceea eu găsesc, că cea mai bună idee de a începe un teatru național, e aceea ce a pus-o pe tapet d-nul Lăpedatu[21]: un almanah pe fiecare an, care să conțină numai lucrări dramatice, se-nțelege că bune. D-nul Lăpedatu și junimea română din Paris în genere, au ocaziunea de a vedea jucînd artiștii cei mai mari ai Europei și jucîndu-se piesele cele mai bune, cari astăzi cel puțin dau tact și ton întregei Europe dramatice. Théatre français, Odéon, Gymnase — iată nume a căror zgomot trece departe afară de marginele Franciei, însoțit de prejudiciul frumos al unei valori atît estetice cît și etice. Subsemnatul nu are înaintea ochilor săi decît teatrul de curte al Vienei, care și el, de cînd cu demisiunea lui Laube[22], e într-o decadență vădită, și cu toate astea aerul cel curat, poetic, plin de minte și inimă care-l respiri într-o instituțiune clasică, ți-nsuflă dezgustul cel mai mare pentru tot libertinajul de spirit și de inimă, care înflorește într-o urîciune crasă și nespovedită pe toate celelalte teatre.

Se-nțelege, că înjghebînd repertoriul cît îl avem, culegînd actori de categoria celora, cari i-am văzut rîzînd și la lumina zilei de tot ce-i frumos și bun, se-nțelege că astfel am putea să deschidem un teatru chiar de azi, fără ca națiunea să contribuie ca atare un ban măcar, pentru că masa poporului aleargă cu banul din urmă chiar, pentru a vedea reprezentîndu-se naintea sa necuviinți, pe cari eu, să am o putere, le-aș pune sub privegherea tribunalului corecțional..., dar oare, dacă națiunea ca atare se simte dispusă ca să contribuie pentru înființarea unui teatru național, ea să cadă în aceleași greșeli, în care a căzut lumea toată? Oare noi să nu învățăm din greșelile altora? Să nu ne folosim de împrejurarea cea în sine favorabilă, cum că simțul poporului nostru e încă vergin și necorupt de veninul farselor și a operelor franceze și nemțești? Din contra... să ne folosim de împrejurarea asta așa de favorabilă într-un timp, în care atmosfera Europei întregi e in-

Scanned with OKEN Scanner

fectată de corupţiune şi de frivolitate, ca tocmai într-un asemenea timp noi să dedăm publicul nostru, folosindu-ne de neexperienţa lui, cu creaţiunile geniilor poterice, cu simţeminte mari, nobile, frumoase, cu idei sănătoase şi morale.

Dar îmi va replica cineva, cum că publicul nu va înţelege acele creaţiuni ale geniilor poterice. Într-o privinţă va avea dreptate; pentru că drept vorbind, direcţiunea asta nobilă a scenei inaugurate în România cu succes de d-nul Pascaly[23] prin piese de Scribe[24] şi Sardou[25], această direcţiune pentru românii din Austria va rămîne timp mai îndelungat poate neînţeleasă. Cauza e foarte simplă. Întîi, piesele acelea sînt expunerea unor obiceiuri şi a unei vieţi publice foarte dezvoltate, pe care la românii din Austria în genere mai nu le găseşti; a doua e: cum că autorii reprezintaţi, înainte de toate nu sînt naţionali. Prin asta nu voi să zic, cum că naţionali românești, ci naţionali în genere, autori adică de aceia cari înţelegînd spiritul naţiunii lor, să ridice prin şi cu acest spirit pe public la înălţimea nivelului lor propriu — În orice caz autorul trebuie să scrie pentru publicul ce-l are; — deşi nu zic, şi încă cu tot dinadinsul nu voi să zic, ca el să se coboare pînă la publicul lui. — Această manoperă minunată de-a ridica pe public la sine şi de-a fi cu toate astea înţeles în toate de el, a priceput-o într-adevăr prea puţini — ci germanii şi francezii n-au înţeles-o de fel. Modele în astă privinţă sînt dramaturgii spanioli, Shakespeare, şi un autor norvegian, românilor poate prea puţin cunoscut, dramaturgul Björnstjerne Björnson[26]. Dar un dramaturg e, care întrunind mărime şi frumuseţe, curăţenie şi pietate adevărat creştină, se ridică cu totul din cercurile cele exclusive numai ale unor clase ale societăţii pînă la abstracţiunea cea mare şi poterică a poporului. Pe popor în luptele sale, în simţirea sa, în acţiunea sa, pe popor în puterea sa demonică şi uriaşă, în înţelepciunea sa, în sufletul său cel profund ştie a-l pune pe scenă Victor Hugo[27] şi numai el. Adorator al poporului şi a libertăţii, el le reflectă pe amîndouă în conture mari, gigantice, pe cari adeseori puterile numai omeneşti a unui actor nici că le pot urmări cu expresiune. Pe acest bard al libertăţii îl reco-

Scanned with OKEN Scanner

mandăm cu multă seriozitate junimii, ce va vrea să se încerce în drame naţionale române.

Dar se prea poate, cum că junimea noastră să se scuze cu lipsa şi cu sărăcia. Cine vrea să se scuze cu lipsa şi cu sărăcia, acela în mine cel puţin nu şi-a dat peste omul său, dacă cunoaşte germana, se-nţelege. Operele, d.e. fiecare în parte costă 10 cr. (Philipp Reclam. jun. Universal Bibliothek), cine însă va vrea să studieze piese teatrale clasice în cohesiunea lor cea organică, acela va face mai bine să cumpere broşurele din : Classische Theater-Bibliothek aller Nationen (Stuttgart, Expedition der Freya). Adevărat cum că aceste broşure costă cîte 18 cr., însă prezintă folosul acela, cum că fiecare din piese e precesă* de o introducere în genere bine scrisă, care expune clar cohesiunea internă şi valoarea estetică şi etică a piesei. În genere noi nu sîntem pentru traduceri, ci pentru compuneri originale ; numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută. Ni place nouă şi gluma mai bruscă, numai ea să fie morală, să nu fie croită pe spetele a ce e bun. Ni place nouă şi caracterul vulgar, numai corupt să nu fie ; onest, drept şi bun ca litera evangheliei, iată cum voim noi să fie caracterul vulgar din drame naţionale. Dacă cineva se simte anume dispus să trateze materii tragice, ori comice din poporul ţăran, îi recomandăm de model pentru cea dintîi sublima dramă a lui Frederic Hebbel[28] : *Maria Magdalena*, pentru cea de a doua comediile cele poporale ale poetului danez Holberg[29]. Nu să le imiteze, nu să le traducă, ci numai să le aibă de măsurariu[30] pentru ce va scrie în acest gen. Sînt bine veniţi autorii aceia, cari chiar cu talent mai neînsemnat îşi dau o silinţă onestă de a scrie solid şi sănătos fără jignirea moralei şi a cuviinţei — adeseori încă autori de aceştia sînt mai de preferat decît de aceia, cari strălucesc prin luxul cel bogat al fantaziei, prin verva cea plină şi strălucită a spiritului ; tot aşa precum adeseori e mai de preferat apa cea vie, curată, proaspătă, care constituie o condiţiune neapărată a vieţii, înaintea chiar a parfumatelor vinuri ale orientului.

Repet dar cum că studiul cel serios al dramaturgilor

* precedată.

Scanned with OKEN Scanner

naţionali, acela numai poate să ne aducă, ca să compunem un repertoriu naţional român, care nu numai *să placă,* ci să şi *folosească,* ba încă înainte de toate să folosească.

Al doilea moment în crearea teatrului naţional sînt actorii. Dacă repertoriul e sufletul unui teatru, actorii sînt corpul lui, sînt materia, în care se întrupează repertoriul. Dacă naţiunea romînă se va simţi dispusă de a contribui într-adevăr şi din toată inima pentru un teatru, care să-i facă onoare, ea va crea stipendii pentru actori şi actriţe. Cum că în alegerea acestor stipendişti procedura urmează din însăşi natura artei, ca să fie alta decît la conferirea stipendiilor pentru specialităţi, asta se-nţelege de sine, şi nu cred cum că aş avea nevoie s-o dovedesc. Care însă e acea procedură îmi rezerv, cu bunăvoinţa d-voastră, de a o dezvolta altădată în coloanele stimatului Domniei-voastre ziar.

Ca un postscript voi adauge un consiliu *esenţial,* acela adecă de a nu imita autori din limbi oculte, cari n-au făcut calea în jurul lumii (...) din cauza simplă cum că aceştia au în adevăr cîte ceva original care place ; însă elementul etic din ei e infectat. Astfel de autori plini de spirit şi de originalitate, cari cu toate astea sînt răi, avem şi noi în sfera literaturii dramatice. Să mai citărm încă o dată pe d-nii Alecsandri şi Millo ? O declarăm, cum că, după cele ce am spus, nu trebuie nimeni să-şi facă o idee *mică* despre aceşti literatori români ; căci o idee *rea* (care-i a noastră) nu e încă o idee mică. Din contra, cine vrea să studieze caracteristica, fizionomia psihologică, originalitatea poporului românesc, pe acela-l consiliem cu tot dinadinsul ca să studieze comediile d-lui Alecsandri.

M. Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

III. MOARTEA LUI CONSTANTIN BRÂNCOVEANU*

Moartea lui Constantin Brâncovenu încearcă a fi o dramă în 4 acte, iară autorul ei încearcă a fi D-nul Antonin Roques.[1] Deşi titlul cît şi numele autorului sînt indiferente, totuşi piesa însăşi putîndu-ne fi şi mai indiferentă, poate că în cadrul neguros al unei memorii chinuite şi blazate de mizerii puse cu naivitate pe scena română, aceste două indicii preţioase, aceste monograme ale suferinţelor noastre ni vor rămînea ca o amintire desigur că nu plăcută.

Ca să fim fundamentali, vom întreba din început cu oarecare linişte, căci mai tîrziu nu vom mai avea ocazia de a o avea, — ce este drama? — Dacă am lua drept normă pentru definiţie drama citată, atunci semnele caracteristice ale acestui soi de scriere sînt un spital de bolnavi, dacă se poate de ofticoşi, în acest spital cîteva cîntece vesele executate în cor de dame în costum naţional — cu condiţia ca vorbele cîntecului să rămîie întotdeauna un misteriu consacrat d-zeirei chineze — tirade lungi în care vorba român şi păgîn îşi discută cu o rară îndărătnicie şirurile textului — căci fiecare şir conţine cel puţin un român şi un păgîn; — un trădător, care e atît de negru zugrăvit încît ne mirăm că nu hîrăie cînd intră în scenă, — cîţiva surdomuţi — cîteva săbii turceşti — o babă, un ordre du Moufti, un Sultan şi cîteva umbre.

Încercarea de deznodămînt a piesei consistă într-o barbară încercare de-a turci românii textuali (căci reali nu sînt), dar vană încercare. Acest ragout este întrerupt de

* Cronică intitulată de Eminescu *Teatru românesc* (Ms. 2254, f. 303). A fost publicată mai întîi de prof. I. Scurtu, *op. cit.*, p. 333—336. E reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 151—154.

numeroase exclamaţiuni cătră Dumnezeu, ca să se-ndure de această mizerie (a piesei) şi să-i deie un sfîrşit — care sfîrşit e lucrul cel mai plăcut pentru auditori, exceptînd pe deliciosul Sultan, care ca şi sfîrşitul piesei — nu spune nimic.

Piesa comisă de D. A. Roques ar fi putut avea cu toate acestea un merit mare — acela adică de-a nu fi fost scrisă niciodată. Ce păcat că autorul n-a avut fineţea şi tactul ca să-şi cîştige prin acest mijloc lesnicios mulţămirea publicului.

Dar dacă vorbim de noţiunea dramei, cum trebuie s-o aibă orişicine, care cutează a prezenta publicului născocirile sale, atunci răspundem: că drama are de obiect şi ţintă reprezentarea caracterelor omeneşti curăţite de neconsecvenţa vieţei şi cugetărei zilnice, a caracterelor omeneşti consecvente, în toate momentele aceleaşi, pentru a căror manifestaţiune se aleg situaţiuni interesante. În acestea, caracterele antitetice se lovesc unul de altul în dezvoltarea lor, dintr-asta se naşte înnodămîntul, iar din învingerea unui princip şi căderea celuilalt deznodămîntul dramei.

Lupta sufletească, care se reprezintă prin simţeminte exprimate în mod plastic şi intuitiv, nu o găsim nicăieri în acest specimen unicum — căci materialul, în care se manifestă această luptă este limba, şi despre limbă — în specie despre cea română autorul sau traducătorul nu pare a fi avut nici cunoştinţe elementare măcar. Caractere nu sînt — cel puţin reale nu; căci oameni boiţi cu alb şi cu negru nu însemnează caractere. Situaţiuni născute din caractere asemenea nu sînt. Deci trei elemente pot fi într-o dramă, care să constituie valoarea ei. Unul caracterele, acestea fac ca ea să fie frumoasă, al doilea situaţiunile (deci planul), acestea interesează, al treilea limba, care poate avea un farmec liric. Din acestea trei drama d-lui Roques posedă pe al patrulea.

Atîta despre dramă. Uitasem a spune cetitorului interesanta noutate că ea a fost într-adevăr jucată, căci după cele spuse pînă acum şi-ar fi putut închipui cetitorul, că eu numai mi-am închipuit că ea ar fi fost jucată.

Sub masca lui Constantin Brâncoveanu a fost torturată persoana d-lui Galino[2]. Tortura a fost foarte înceată şi

minuțios aplicată, dar totuși n-a fost în stare de a-l dezvăța pe D-nialui de accentul franțuzesc și de persecutarea, ba chiar uciderea sărmanului *ă*. Dar se poate că ne și înșelăm. Domnul în cestiune este poate creatorul unei limbi nouă numită cea *romene*. O limbă foarte interesantă din punctul de vedere patologic. Căci, într-adevăr, pentru ca un simplu actor să-și închipuiască a reforma în sensul său (și ce sens !) vocalele unei limbi plăsmuite de secole și milioane de oameni îi trebuieşte neapărat ceva din instinctul nostalgiei îndreptate spre țara păsărească. Necuviința neologismelor netrebuincioase și — netrebnice n-o mai accentuăm, fiindcă miroasă astăzi pînă ș-a bucătărie și pentru această origine nu ni-ar părea nici stranie măcar. — Cel mai însemnat defect al D-lui în cestiune este acela că joacă pe scena română și că este contagios pentru oameni nedezvoltați în sensul D-sale, un pericol mare după cum vom vedea mai tîrziu. Formal vorbind D-nialui are cîteva calități nedisputabile : 1) o mască foarte îngrijită, 2) mișcări fizice îndestul de plastice și precum se vede studiate, 3) își învață rolurile, ceea ce nu se poate susține despre mulți din ceilalți. Sub un regizor bun, D-nialui ar fi un actor bun, dar astfel lăsat în voia manierelor sale cam ciudate și cu deosebire stricătoare de limbă este mai mult o dovadă cît de rău poate deveni un actor, decît ceva pozitiv.

Văcărescu și ... III Cantacuzin au fost binișor executați. Capudzibașa a vorbit foarte clar și verde — dar rolul foarte ingrat al acestui Tatar nu prezintă nici un material pentru modelare, — înfățișătorul lui pare un actor de talent. Cel mai însemnat talent, care l-am observat însă în această seară, cu joc neafectat, cu limbă curată, în fine materialul pentru un artist este domnul...*) Prea puțin observat, cum se-ntîmplă în genere la noi, unde răul se laudă cu atîta generozitate, pe cînd binele rămîne nebăgat în seamă, D... a avut un ton fundamental atît de firesc în exprimarea unui caracter altfel tot atît de ingrat ca toate celelalte, încît o ținem de datoria noastră de a-l face atent pe D... ca să aibă grijă de talentul său, să se ferească de maniere căutate, să fugă cît se poate de mult

* Nu e arătat numele actorului.

Scanned with OKEN Scanner

de d. Galino şi de ceilalţi, şi să studieze în singurătate cîteva role ce-i convin din piesele mai bune, pentru a-şi crea un capital de roluri şi a-şi adînci talentul său.

Se zice că D-na...** a debutat în rolul domniţei... Această împrejurare ştim s-o considerăm, de aceea numai cîteva cuvinte. Să se ştie că este diferinţă între *naiv* şi *copilăros*. Copilăria este afectarea naivităţii, naivitatea reală consistă în necunoştinţa greutăţii vorbelor şi a simţemintelor, pe care un om le exprimă. Este o nuanţă oarecare între aceste două, pe care desigur că cu vremea doamna o va deprinde-o. Dar pentru început e bine. Rolul a fost foarte ingrat, precum nici se putea altfel într-o piesă ca aceasta.

** Nu e menţionat numele actriţei.

Scanned with OKEN Scanner

IV. TEATRU DE VARĂ*

Actorii tineri ai Teatrului Naţional au rădicat în grădina cafenelei *Château aux fleurs* o scenă mică, pe care execută cu mult succes piese într-un act şi cânţonete înaintea unui public, adesea foarte numeros. Piesele sînt în genere bine alese. D-nii Manolescu[1], Ionescu[2], Arceleanu[3] şi Alexandrescu[4] au fiecare cîte un teren deosebit de comic, pe care cîteodată, ce-i drept, îl părăsesc, dar în genere ei reprezentează roluri, cari convin mai bine talentului lor. Aceasta ar trebui s-o urmeze întotdeauna şi atunci teatrul românesc ar sta foarte bine. Constatăm cu plăcere că aceşti tineri, cu totul în antiteză cu vechii rutinari ai teatrului nostru, vorbesc natural, au ceea ce se numeşte l'art de causer, ceea ce în vremi trecute afară de Millo n-o mai avea mai nimenea. Şi iată de ce. Teatrul românesc au avut în trecut drept model teatrul francez. Actorii francezi au acea pronunţie nazală, acele prelungiri a sfîrşitului cuvintelor, care rezultă din împrejurarea, că limba franceză nu are alt accent decît numai pe ultima silabă. De acolo actorii noştri deprinsese a cînta ultima silabă a cuvintelor româneşti, încît auzeai următoarele intonaţii : „Ei bine Domnuleee !", „D-zeul *meeeu*" ş.a pe cînd urechea românească cunoaşte îndată că tonul vorbirii în exclamaţia de-ntîi cade pe *bi* (în bine), în a doua pe *ne* (în Dumnezeul). Din această pronunţie rutinată au mai rămas cîteva urme la D. Ionescu. A doua observaţie

* Cronică în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 74 din 4 iulie 1876, p. 3. Este cea dintîi cronică publicată de Eminescu. A fost reprodusă mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 336—338 sub titlul : *În contra influenţei franceze asupra teatrului românesc*". E reprodusă şi în vol. *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 159—160.

Scanned with OKEN Scanner

însemnată, ce am făcut-o, e că tinerii noştri au început a caracteriza sau cum se zice în limbajul teatrului a „crea rolurile". În piesa *Doi amploiaţi într-o păreche de ciubote*, d. Alexandrescu a caracterizat în mod măiestru pe *Sfăşiuţă* şi cu greu s-ar găsi actor, care să joace mai bine acel rol. Afară de aceea, D. Alexandrescu are glas puternic şi o dicţiune foarte naturală în cîntec, ceea ce se găseşte rar. D. Manolescu are o voce simpatică în rolurile sale de servitor naiv, şi un joc de scenă foarte bogat şi variat (precum în *Ordinul este a sforăi* şi în *Cei doi surzi)*. Noi îl cunoaştem din parodierea d-lui Pascaly, a cărui pronunţie greşită şi exagerări scenice D. Manolescu le-a reprodus cu atîta succes în *Năbădăile dramatice*.

Într-adevăr ne bucurăm mult văzînd un început de emancipare de nefasta influinţă franceză cu ideile ei pe dos despre clasicism, cu mişcarea ei pe catalici, cu vorba afectată şi pronunţia falsă. Reîntoarcerea la natură şi la pronunţia firească şi-mbărbătată a limbei româneşti ni pare un succes foarte însemnat, oricît de ne-nsemnat ar părea unor ochi mai puţin pătrunzători. Astfel vedem accentuîndu-se „îndreptăţirea farsei", căci o farsă poate fi clasică chiar, ceea ce un francez n-ar admite niciodată. De aceea farsele lui Molière[5] sînt clasice, pe cînd dramele lui Racine[6] şi Corneille[7] şi cum se mai numesc acei iluştri mergători pe catalici, nu sînt de fel clasice, ci nişte imitaţii slabe şi greşite ale tragediei antice. Molière n-a avut alt profesor decît natura, de aceea e clasic în farsele sale chiar.

De aceea adăogăm un sfat, care urmat fiind, credem c-ar avea consecinţe bune, atît pentru tinerii noştri cît şi pentru teatru în genere. D-nialor ar trebui să-şi procure repertoriul vechi al teatrului românesc (de ex. repertoriul lui Millo) şi studiindu-l împreună să-şi creeze un *capital* de roluri şi de piese, cu care în urmă uşor ar putea să cucerească scena şi s-o cureţe de florile exotice şi de senzaţie ale teatrului francez modern. Ar trebui culese vechile traduceri din Molière, Kotzebue[8], Goldoni[9] şi reîntrodus acel repertoriu cu limba sănătoasă, nepretenţios şi de atîta efect.

Scanned with OKEN Scanner

V. TEATRU*

Cînd am aflat că d-nii Luchian[1], Bălănescu[2] și Galino au luat direcțiunea teatrului pentru iarna viitoare, am simțit oarecare satisfacțiune, gîndindu-mă că D-niile lor în calitate de actori, oamenii meseriei cum s-ar zice, cunosc pe deplin nevoile scenei și mijlocul de a reînălța scena noastră atît de decăzută.[3] Noi așteptăm dar de a-i vedea căutînd să atragă orice talent s-ar găsi, ca astfel să poată forma o trupă cît se poate mai aleasă, în stare să intereseze publicul, ca și el la rîndul său să se intereseze de teatrul nostru. Sîntem în epoca, cînd fiecare actor contractează angajamente și cu toate acestea nimic nu știm despre formarea viitoarei trupe. Tot ce știm este că triumviratul teatral a dat un edict prin care invită ori pe cine ar voi să joace, să meargă să se înscrie la biroul d-lor. Acest mijloc credem că nu este cel mai nimerit, căci dacă sînt actori care aleargă pe la toți directorii spre a fi angajați, sînt alții însă care așteaptă să vină a li se propune și aceștia sînt tocmai cei principali. Sînt două soiuri de actori, unul care primește condițiuni și altul care impune condițiuni directorului.

În interesul teatrului nostru noi am dori cît mai mulți din acești din urmă; pe cînd direcțiunea actuală prin anunțul său pare a ține la cei din categoria întîia.

* Notiță sub titlul de mai sus în *Curierul de Iași*, IX, nr. 91, miercuri 18 august 1876 la rubrica *Noutăți*, p. 3. În nr. 99 din 5 sept. 1876, Eminescu revine asupra chestiunii angajării actorilor și reproduce textul de mai sus, dar la sfîrșitul notiței recomandă de „actori buni" pe: Alexandrescu, Arceleanu și Manolescu. Notița aceasta a fost reprodusă, fără indicarea autorului, de T. T. Burada în *Istoria teatrului în Moldova*, vol. II, p. 381—382 și atribuită lui Eminescu de I. Massoff în *Teatrul românesc*, vol. II, p. 388.

Am dori dar să ştim, cari sînt artiştii, la care s-au adresat direcţiunea actuală, căci ştim că pe lîngă cei principali ai scenei noastre nu s-a făcut nici o încercare spre a-i putea avea.

Cestiunea teatrului fiind de un interes public, făgăduim actualului triumvirat că vom reveni asupra ei foarte adeseori.

Scanned with OKEN Scanner

VI. TEATRU EVREESC*

Într-o grădină pe ulița mare[1] s-a deschis un mic teatru de vară în care se joacă în limba evreească (germana stricată).

Trupa venită din Rusia, și compusă din vreo 6 inși (toți bărbați), are un repertoriu caracteristic, care atinge numai viața casnică și religioasă a evreilor. Astfel, joi în 19 august s-au jucat : 1. *Lumea ca un paradis* (cîntecel satiric) ; 2. *Filosoful amorezat și hasidul* (habotnicul) *luminat*, dialog ; 3. *Socrul și ginerile ;* 4. *Fișel harabagiul cu rîndașul său Sider*, comedie.

Despre piese[2] avem puține de zis — ele nu prezintă vr-un mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent.

Astfel în piesa a doua actorul ce juca pe hasid a reprezentat atît de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede și măruntă, încrezut, rîzînd iute și clipind din ochi, încît trebuie să-i recunoaștem mult talent. În piesa a 3-a *ginerele* a fost jucat de un alt actor, pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul *uimit*. Socrul e unul din aceia care vreau să scoată neamul său la lumină, deci a luat de ginere pe un fel de studiosus theologiae, om cu totul netrebnic și uimit de învățătură talmudistică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Ridicînd sprîncenele adesea în sus și făcînd creți pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung și slab, vorbind și cîntînd natural, ni-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie. Directorul trupei are un glas simpatic (bariton) și figură plăcută. Ariile sînt evreești, iar publicul, compus în mare parte din coreligionari ai actorilor, petrece bine.

* Cronică în *Curierul de Iași*, IX, nr. 93, vineri 20 august 1876, la rubrica *Diverse*. A fost republicată de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 363 dar cu greșeli și omisiuni pe care le-am înlăturat (vezi ziarul citat, colecția de la Arhivele Statului din Iași).

Scanned with OKEN Scanner

VII. SERATE TEATRALE ÎN GRĂDINA PRIMĂRIEI*

Publicul cunoaşte deja că de la începutul lunei august, s-a deschis în grădina Primăriei un teatru de vară, sub conducerea d-lui P. S. Alexandrescu. Aceste reprezentaţii au loc de 3 ori pe săptămînă, anume : marţi, joi şi sîmbătă. Piesele ce se dau, sînt din cele mai alese şi mai nouă, astfel *Isac Zodieriu*[1], *Glumele de Mahala*, *Amorul în Păcurari* ş.a. ş.a. Ele sînt bine primite de public, căci desele şi neîntreruptele aplauze, ce nu lipsesc la nici una din ele, au probat aceasta. Sîmbătă 21 curent, am asistat la reprezentaţia piesei *Dracul şi Ciobanul*[2] dată în beneficiul grădinii Primăriei. Mărturisesc cu plăcere că mai cu samă rolul ciobanului a fost executat de minune de d-nul Alexandrescu, dar nu mai puţin şi celelalte.

Publicul ca şi la celelalte reprezentaţii i-a dat junelui nostru actor, tot concursul care credem că nu-i va lipsi nici de acum înainte.

* *Cronică în Curierul* de Iaşi IX, nr. 94, miercuri 25 august 1876, la rubrica *Diverse*. N-a mai fost reprodusă pînă acum. Identificată de noi cu prilejul cercetării întreprinse la Iaşi în iunie 1963.

VIII. TEATRU ÎN GRĂDINA PRIMĂRIEI*

Marți s-au reprezentat piesele : *Comisarii și telegrafiștii destituiți*[1], comedie în două acte și o cantonetă nouă întitulată *Tot 3 chifle zece bani*[2].

Nu începuse a însera bine și publicul venea în grădina Primăriei, spre a ocupa mai de timpuriu locuri, astfel că la orele 8½ nu se mai găsea un singur bilet. Aceste piese au avut tot succesul dorit : astfel rolul comisarului, jucat de D-nul Alexandrescu a fost minunat de bine executat și aplaudat cu multă vioiciune. Asemenea rolul telegrafistului, jucat de D-nul Radu[3], un tînăr ce abia a început să debuteze pe scenă, a fost bine jucat. Precum vedem D-nul Radu are vocațiune pentru teatru, și credem, că dedîndu-se acestei cariere, ar putea eși un bun actor. Rolul „Marga" a fost asemenea bine jucat de D-ra Dimancea[4], ar fi însă de dorit ca d-sa să fie mai serioasă, cel puțin pe scenă, și să-și memoreze mai bine rolul.

Cantoneta *Tot 3 chifle zece bani*, nimerită atît prin cuprinsul ei cît și prin jocul de scenă al D-lui Alexandrescu, a plăcut asemenea publicului.

Joi s-au jucat între altele și piesa *Doi soldați români*.[5] Succesul a fost ca acela al reprezentației precedente și spre mulțămirea publicului îndestul de numeros. Precum vedem, teatrul de vară este îmbrățoșat de publicul Iașan, drept care D. Alexandrescu și pune toată silința a-i satisface dorințele, iar acesta, în schimb îi dă tot concursul său.

* Cronică în *Curierul de Iași*, IX, nr. 96, duminică 29 august 1876 la rubrica *Diverse*, p. 3. N-a mai fost republicată pînă acum. Relevată de T. T. Burada, fără indicarea autorului, *op. cit.*, p. 378, e atribuită lui Eminescu de I. Massoff, *op. cit.*, p. 369. E menționată de criticul literar Mihai Drăgan în articolul său. *Despre esența unei ediții (Cronica*, VI, nr. 11 (266), 13 martie 1971.

Scanned with OKEN Scanner

IX. TEATRU ÎN GRĂDINA PRIMĂRIEI*

De luni sara încă se anunţase prin placarde mari că a doua zi marţi, va avea loc o reprezentaţie extraordinară în beneficiul D-lui Alexandrescu. A trebuit numai să fie anunţat pentru ca publicul să se grăbească a găsi pe beneficiant, spre a-şi reţine mai de timpuriu locuri.

Într-adevăr, pînă în sara reprezentaţiei toate biletele erau date. Piesele ce s-au jucat au fost: *Omul care-şi ucide femeia*[1], comedie în 2 acte şi *Crai nou*[2], operetă într-un act. În piesa dintîi rolul Pupinel a fost jucat de beneficient cu talentul, de care totdeauna a dat probe şi pentru care şi-a cîştigat deja simpatia publicului în timp de patru ani, de cînd se află aici. D-ra Petrescu[3] în rolul Savinei, îndrăznim a zice, a fost originală, drept care a şi căpătat dese aplauze. Rolul Onorina a fost de astă dată bine executat de D-ra Dimancea. Mărturisim că ceea ce a plăcut mai mult publicului a fost opereta *Crai nou.* Jocul actorilor a fost foarte plăcut. Vom cita în prima linie pe D. Alexandrescu, pe care în rolul Ispravnicul ce a fost jucat într-un mod caracteristic, publicul l-a aplaudat cu vioiciune. Nu mai puţin şi rolul Anica orfana, jucat de d-ra Petrescu, cît despre rolul Dochiţa, jucat de D-ra Dimancea, de astă dată constatăm că d-sa memorîndu-şi bine rolul, l-a executat destul de bine. Vadă acum însăşi d-sa dacă observarea făcută de noi dumineca trecută relativă la d-sa, n-a fost justă. În ce priveşte rolul

* Cronică în *Curierul de Iaşi,* IX, nr. 98 din 3 septembrie (vineri) 1876, la rubrica *Diverse.* N-a mai fost reprodusă în întregime. Relevată de T. T. Burada, fără indicarea autorului, *op. cit.*, p. 379, e atribuită lui Eminescu de I. Massoff, *op. cit.*, p. 369. E menţionată de criticul literar Mihai Drăgan în articolul său *Despre esenţa unei ediţii (Cronica),* VI, nr. 11 (266), 13 martie 1971.

Leonaş vom zice numai că actorul ce l-a jucat să-şi dea în viitor mai multă osteneală în memorarea rolului şi în pronunţarea cuvintelor, căci greşeşte adeseori. În rezumat reprezentaţia de marţi sara a fost bine primită de publicul ce au asistat, iar la orele 10 s-a sfîrşit în aplauze. Cu această ocaziune nu găsim de prisos de a atrage serioasa atenţiune celor în drept spre a lua măsurile cuvenite ca scandaluri, ca acela de marţi sara, să nu se mai repete. Cerem şi stăruim cu tot dinadinsul ca autoritatea competentă să ia act de scena petrecută în acea sară, pentru a face ca fanfaronadele şi cavalerismul ce unii din d-ni întrebuinţează, să înceteze *atunci măcar* cînd ei singuri îşi recunosc vina lor, cînd ei singuri sînt cauza scandalului.

Scanned with OKEN Scanner

X. TEATRU ÎN GRĂDINA „CHÂTEAU AUX FLEURS“*

În cursul săptămînii trecute a avut loc cea din urmă reprezentaţie în numita grădină. Între piesele : *Tot trei chifle 10 bani* şi *Doi soldaţi români,* D. Vasile Negruţ a executat mai multe figuri de gimnastică. Spectacolul s-a început cu cîteva romanţe, cîntate de D. Constantinescu[1], după care D. Arceleanu a jucat cu destul succes canţoneta : *Tot trei chifle zece bani,* a cărei autor e D. Emanoil Negruţ.

În piesa : *Doi soldaţi* români au escelat D-nii : Arceleanu, Dimitriu[2] şi Constantinescu şi D-ra Dimancea, în rolul Porumbei. Mai puţin succese au fost rolele „Floricăi“ şi „mamei Stane“. În fine, D. Vasile Negruţ, pînă acum unicul acrobat român, a rîdicat *cu dinţii* la o înălţime de cîţiva stînjeni un butoi şi o masă mare. Publicul a eşit şi de astă dată mulţămit de reprezentaţie.

* Cronică în *Curierul de Iaşi,* IX, nr. 102, vineri 17 septembrie 1876, la rubrica *Noutăţi,* p. 3. N-a mai fost reprodusă. în întregime. A fost relevată de T. T. Burada, fără indicarea autorului, *op. cit.,* p. 377—378, şi atribuită lui Eminescu de I. Massoff în *op. cit.,* p. 369.

Scanned with OKEN Scanner

XI. TEATRU*

Deschiderea stagiunii teatrului din Iaşi va avea loc joi la 11 l.c. prin reprezentarea interesantei piese : *Viaţa vagabondă*[1].

Pentru stagiunea anului 1876/1877 trupa (sub direcţia d-lui Constantiniu) se compune din doamnele : R. Stavrescu[2], E. Sarandi[3], E. Evolschi[4], D-ra A. Dănescu[5], D-na E. Conta[6], d-rele E. Dimancea, L. Botez[7], d-na Sotir[8], şi d-nii : C. Bălănescu, M. Galino, A. Evolschi[9], M. Popovici[10], Gr. Manolescu, P. Alexandrescu, D. Pruteanu[11], G. Nebunelli[12], D. Constantinescu.

Director de scenă şi regizore d. Victor Delmary[13], iar şef de orchestră d. Eduard Caudella.[14]

Repertoriul stagiunii e compus din următoarele drame, comedii şi vodeviluri :[15] *Două orfeline ; Doctorul săracilor ; Muma şi Fiica ; Viaţa vagabondă ; Haimanalele, Calomnia ; Caterina a II-a ; Liberalii ; Reţetă pentru soacre ; Miss Multon ; Fată ori băiet ; Paza bună trece primejdia rea ; Memoriile dracului ; Rubedeniile ; Ipocrizia ; Nobilul sărac ; Furia amorului ; Un duel sub Richelieu ; Lăudărosul ; Ucigaşul ; Femeia care muşcă ; Bucuria e periculoasă ; Devotamentul ;* Operete şi alte piese.

În studiu sînt : *Orfelinele, Viaţa vagabondă, Caterina a II-a ; Paza bună ; Calomnia ; Devotamentul.*

* Notiţă în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 122, duminică 7 noiembrie 1876, la rubrica *Noutăţi*. Componenţa trupei şi repertoriul sînt arătate de T. T. Burada, *op. cit.*, p. 383, iar de I. Massoff, *op.cit., p. 389.*

XII. TEATRU*

Joia trecută s-a reprezentat piesa *Viaţa vagabondă*, acel rezumat dramatic din operele lui Henry Murger. Publicul a fost foarte numeros şi dacă considerăm silinţele Direcţiei pentru repararea materială a teatrului, acest concurs al publicului se poate numi binemeritat. Despre succesul piesei ne rezervăm de a vorbi altă dată, neputîndu-ne forma o părere definitivă, după o singură reprezentaţie[1].

Astăzi duminecă se va reprezenta pentru prima oară piesa *Doua orfeline*, dramă în 5 acte şi 8 tablouri de D'Ennery şi Corman, tradusă de Petru Babic.

* Notiţă în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 124, duminică 14 noiembrie 1876 la rubrica *Noutăţi*, p. 3. Relevată de T. T. Bulada, fără indicarea autorului, *op. cit.*, p. 383, e atribuită lui Eminescu de I. Massoff, *op. cit.*, p. 389.

Scanned with OKEN Scanner

XIII. TEATRU*

Dumineca trecută reprezentaţia piesei *Orfelinele*[1] s-a bucurat de un deplin succes. Fiindcă menirea teatrului este în parte menţinerea şi răspîndirea unei limbi corecte, de aceea observăm că limba traducătorului[2] nu este îndestul de îngrijită şi nu corespunde cererilor pe care publicul e în drept să le facă, mai ales că o asemenea cerere nu apelează la sacrificii materiale din partea Direcţiei. Asupra artiştilor nu este asemenea nimic de zis în privirea jocului, dar în privirea îmbrăcăminţii s-a observat că D. Manolescu în rolul de prim amorez ar fi trebuit să aibă o toaletă mai... căutată. Mîine joi în 18 l.c. se va reprezenta pentru prima oară piesa *Haimanalele*, comedie în trei acte de A. Delacour şi A. Hennequin, tradusă de D. Manolescu.

* Notiţă în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 125, miercuri 17 noiembrie 1876, la rubrica *Noutăţi*. A fost semnalată de prof. I. Scurtu, op. cit., p. 364 (la note). E menţionată de criticul literar Mihai Drăgan în art. său: *Despre esenţa unei ediţii* (revista *Cronica*, VI, nr. 11 (266) 13 martie 1971. Se reproduce acum pentru întîia oară.

XIV. TEATRU*

În marginele restrînse, pe care ni le impune natura acestui ziar, vom încerca a da sama despre succesul reprezentației dramei *Orfelinele*, succes pe care în n-rul trecut l-am numit deplin. În sine, drama compusă cu recunoscutul talent tehnic al autorilor francezi ; cu acea măiastră creare de situații interesante și variate, cu treceri repezi de la peripeții dureroase la altele mîngăioase, poetice ori pline de duioșie, a ținut vie atențiunea publicului în timp de trei ore. Actorii identificîndu-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect, pe care fiziologul îl privește ca o adevărată minune a naturii omenești, dar pe care numai simțemîntul adevărat, nu afectația îl poate produce. Este în taina construcției sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simțemintele, ce se petrec *într-adevăr* în unul singur și dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranță că actorii s-au identificat[1] în rolurile lor, s-au simțit a fi aevea, ceea ce autorul piesei prescria să fie.

* Cronică în *Curierul de Iași*, IV, nr. 126, vineri 19 noiembrie 1876, la rubrica *Diverse*, sub titlul *Teatru*. A fost reprodusă mai întîi de prof. I. Scurtu, *op. cit.*, p. 364, sub titlul : „Reprezentația dramei *Orfelinele*". Reprodusă și în volumul *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, Iași, 1970, p. 161.

XV. TEATRU ROMÂNESC ÎN LUGOȘ (BANATUL TIMIȘAN)*

Există peste Carpaţi o societate[1] înfiinţată de mai mulţi ani al cărei scop este crearea unui teatru naţional între românii de acolo. În anul acesta o Reuniune muzicală din Lugoș a reprezentat în folosul acelei societăţi opereta *Giroflé-Girofla*[2]. Reuniunea e drept că în prima linie se ocupă mai cu samă de a cultiva muzica şi canto, şi numai într-a doua cu teatrul, cu toate acestea reprezentaţia operetei a avut un deplin succes. Ceea ce ne bucură este însă împrejurarea că textul piesei a fost „cores de espresiunile, ce nu cad în cadrul diletantismului". Aceste expresiuni publicul iaşan le cunoaşte în toată „cruditatea" lor, dar urechile mai caste ale celui lugoşan au fost scutite de ele.

* Notiţă în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 128, miercuri 24 noiembrie 1876, la rubrica *Diverse*. N-a mai fost reprodusă. Identificată de noi cu prilejul cercetărilor întreprinse la Iaşi în iunie 1963.

Scanned with OKEN Scanner

XVI. REVISTA TEATRALĂ: CATERINA A II-A*

Joi, în 25 noiembrie 1876, s-au reprezentat piesa: *Caterina a II-a*, comedie în 3 acte de Dumanoir[1] și Biéville. Această lucrare dramatică e din genul acelor elegante comedii din vremea „renașterii romantice" de sub Ludovic-Filip, în care intriga — în genere foarte interesantă — stă în legătură cu un obiect real neînsemnat, de ex. c-o batistă, c-o scrisoare, c-o carte de joc, c-un pahar cu apă. S-ar putea numi comedia efectelor mari cu mijloace mici. Unul din maeștrii tehnici ai acestui gen a fost fără îndoială *Scribe*. Astfel în *Paharul cu apă* o întreagă intrigă a partidelor din Anglia se rezolvă tocmai printr-un „pahar cu apă". În *Poveștile reginei de Navarra* un manuscript al Margaretei de Valois e agentul conducător al întregei piese. Dar se știe, că Scribe, care avea o nemăsurată bogăție de planuri, era totuși lipsit de poezia pasiunii; din care cauză principalul său colaborator — Legouvé[2] era acela, care vorbea prin gura eroilor celor ce trebuia să inspire simpatie. În piesa aceasta însă lipsește cu totul graiul pasiunii; chiar regele suedez, coborîtorul casei de Wasa, a celei mai îndărătnice familii regale, ce-au existat vr-odată, nu vorbește limba lui Gustav-Adolf sau a lui Carol al XII-lea. Căci pentru ca acest erou să vorbească limba neamului său, autorii ar fi trebuit să aibă simțemînt, ceea ce trebuie să li denegăm aproape tuturor dramaticilor francezi. Ei au „esprit", simțemînt nu au. Cetitorul va vedea ușor, cum

* Cronică în *Curierul de Iași*, IX, nr. 130, duminică 28 noiembrie 1876 la rubrica *Revista teatrală*, p. 3. A fost reprodusă cu unele omisiuni, mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 338—341, sub titlul ce-i aparține: „Operele dramatice ale renașterii romantice franceze". E reprodusă și în volumul *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, Iași, 1970, pag. 162—165.

că planul piesei nu lasă nimic de dorit, căci ne interesează pînă la scena din urmă ; dar tot ce înfrumusețează și constituie meritul neperitor al unei piese : caracterizarea energică, farmecul limbei, c-un cuvînt poezia-i lipsește. O proză elegantă, nimic mai mult. Intriga e purtată aici de Iliada frumos-povestitorului Homeros[3] și de-o carte de joc.

Din punctul de vedere al „curățeniei" recunoaștem și lăudăm alegerea piesei. Nu este în caracterul *Renașterii romantice* din Franța de-a se învîrti împrejurul adulteriului ; aceasta din urmă calitate e exclusiv a literaturii franceze *moderne*, a D-nilor Alex. Dumas fiul[4], V. Sardou și ceilalți. Scribe n-au tratat obiecte, în care instinctele animalice ale omului să joace rolul principal, precum o fac aceasta urmașii săi de astăzi.

Deci în alăturare cu repertoriul francez modern, piesa aceasta e bine aleasă.

Venim la jocul actorilor. Îmbrăcămintea îngrijită, un joc de scenă corect, o grimare destul de caracteristică, sînt lucruri ce le-am lăudat întotdeauna la actorii noștri, cărora nu le-am disputat niciodată talentul. Dar ceea ce constatăm cu părere de rău, este că afară de doi-trei, ceilalți nu știu *a vorbi*. În teatrul românesc ți se pare că auzi citind pe cineva într-o limbă, pe care el n-o pricepe. Ca să ne lămurim mai bine, vom stabili mai întîi că afară de accentul gramatical, pe care se-nțelege că nu-l poate greși un român, căci nimene nu zice *mi*nune în loc de mi*nu*ne, există acea parte intențională a vorbirii, care se numește c-un cuvînt tehnic : *accentul logic*.

Să luăm d. ex. întrebarea : De unde vii tu ? Accentul logic poate cădea pe fiecare din cele trei vorbe : unde, vii, și tu, și în fiecare caz, va avea alt înțeles.

De *unde* vii tu ? (tonul pe un...). Întotdeauna la o asemenea întrebare, ne vine să ne închipuim că exteriorul persoanei întrebate trebuie să arate urme, c-a petrecut în locuri grozave, din care e eșit ca vai de el.

De unde *vii* tu ? (subînțeles : nu te întreb ce gîndești sau ce faci, ci de unde *vii* ?). Aicea s-arată că cel întrebat a fost într-un loc ce-i era oprit să-l viziteze. În fine :

Scanned with OKEN Scanner

De unde vii *tu?* (subînțeles : nu-mi pasă unde au fost ceilalți, unde ai fost *tu* ?). Întrebătorul arată interes exclusiv pentru cel întrebat.

Se-nțelege că printr-un singur exemplu nu putem da decît o idee aproximativă despre accentul logic. Destul însă că prin acest accent care în cărți se-nseamnă, în cazuri excepționale, cu litere cursive, se modifică adesea întreg sensul vorbirii. Alt înțeles are : *ce* face ? și cu totul altul, ce *face* ? Întrebarea din urmă are înțelesul proverbial de : cum ? aud ? se poate ?

Ei bine acest accent logic, sufletul vorbirii, se așează de către actori adesea cu totul fals. A vorbi natural este încă un mister pentru preoții Taliei române.

Ne sfiim a mai atinge acel accent care, asemenea în terminologia artei scenice, se numește *etic*. Vom spune numai în treacăt, că un actor trebuie să cunoască tonul cel mai adînc și cel mai nalt al vocei sale vorbite și că în nuanțele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simțeminte omenești. Cînd un actor cunoaște însemnătatea fiecărui ton al glasului său precum și a fiecărei încrețituri a feței sale, abia atunci își cunoaște averea și e artist. El mînuie persoana sa proprie ca pianistul un piano, ca violinistul vioara.

De aicea se vede totodată că importanța mijloacelor e secundară, alăturea cu talentul „înnăscut". Precum un virtuos în violină va cînta totuși bine c-o vioară rea, astfel au existat artiști mari cu organ slab, mici de trup și cu fețe neînsemnate. Dar pînă la accentul etic și în comparație cu acesta, cel logic este ceva cu totul elementar, și trebuie păzit.

Vom aminti, că aceia, cari au jucat *mai* bine în această sară, au fost D-nii Galino și Bălănescu și D-na Evolschi, deși tocmai dama aceasta c-un excelent joc de scenă, are defectul impropriei așezări a accentului logic.

Încă o observație ce nu ni pare de prisos, este că D-nii actori să ție samă de cultura publicului. Nu e permis de a spune *Heliadă* în loc de Iliadă. Povestea vechiului Ilium, poemul atît de cunoscut al bătrînului Homer, nu poate fi prefăcut, făr-a jena urechea auditorilor, într-o poveste a soarelui.

Scanned with OKEN Scanner

Cît despre limba traducătorului — ar putea fi mai românească. Ce va să zică *prizon*? N-avem vorbe românești îndestule pentru a însemna punerea la răcoare? închisoare, temniță, prinsoare, nu sînt destul de bune pentru traducător? Cererea curăţeniei limbii e atît de dreaptă şi apoi nici nu ţine pe nimenea nimic. Traducătorul n-are decît să se-ntrebe, cum zice românul cutărui sau cutărui lucru, pentru a se lecui de galomanie.

Preste tot reprezentaţia a fost din cele mai bune. Cu mijloacele date, inclusiv manierele contractate de către actorii noştri, reprezentaţia *n-a putut* fi mai bună, va să zică atît actorii cît şi Direcţia şi-au dat toate silinţele pentru a satisface auditoriul, şi acesta e un merit destul de mare, căci însemnează un început bun. Iar începutul bun e adesea lucru de căpetenie.

Scanned with OKEN Scanner

XVII. REVISTA TEATRALĂ: REVIZORUL GENERAL*

Joia trecută s-au reprezentat două piese: *Pantalonul roşu*, farsă îndestul de veselă într-un act, şi *Revizorul general*, comedie de obiceiuri în trei acte. Cea de-ntîi a fost destul de nevinovată în dispoziţia ei, căci un soldat, care vine pe vreme de ploaie la iubita lui şi-şi expune inexprimabilii săi la uscat, pentru ca stăpînul casei, un medic, chemat noaptea la o bolnavă, să-i îmbrace din greşeală şi să capete prepus pe nevasta sa, cu care trăieşte în pace de 40 de ani, că ar avea relaţii c-un soldat, toate acestea nu conţin de loc elementele unui conflict dramatic. Dacă schimbarea de îmbrăcăminte este în sine foarte comică, presupunerea medicului e cam simplă şi jignitoare pentru un simţ mai sănătos. Un om inteligent, chemat în cele de-ntîi case, nu crede cu atîta uşurinţă asemenea nerozii. Dar în sfîrşit, asta-i vina autorului, care poate nu şi-au scris piesa cu altă pretenţie, decît pentru a procura cincisprezece minute de veselie privitorilor, scop pe care l-au şi ajuns. D-nul Manolescu a jucat cu multă uşurinţă pe soldatul Ninu Cremene, D-na Sarandi şi mai bine pe bucătăreasă. Această damă şi-a făcut şcoala dramatică, după cît ştim, sub ochii lui Millo, pe cînd acesta era floarea vîrstei şi a talentului său; D-nia ei a creat multe din rolurile repertoriului bătrînului artist, vorbeşte natural şi dezgheţat, îşi stăpîneşte cu deplină siguranţă glasul, fizionomia şi mişcările, şi nu a contractat nici o manieră rea de pronunţie de la

* Cronică în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 133 din 5 decembrie 1876, sub titlul: *Revista teatrală*, p. 3. A fost reprodusă mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 341—346 sub titlul: „Comedia franceză şi comedia rusească". E reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 165—170.

teatrul din Bucureşti. Poate că... arareori, nu-i vorbă... coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură. Şi *acesta* este un defect, căci nu tot ce-i natural, e şi frumos ; dar în alăturare cu alţii, D-na Sarandi are nepreţuitul merit de a fi învăţat în şcoala adevărului, deşi poate a unui adevăr cam prea de-a dreptul.

Tot bine a fost jucat d-rul Chicheron, numai ni se va concede credem că bătrînii, aşa cum se reprezentează la noi, sînt uneori cam uniformi. E adevărat, că adesea rolul e uniform şi nu permite o mai mare variaţie de joc, dar atuncea trebuie să reamintim o veche maximă teatrală : un actor e dator să gîndească nu numai *cu* autorul, dar adesea şi în locul lui.[1] Cîte piese nu datoresc succesul lor — nu valorii interne — ci jocului bine meditat al actorilor !

În sine farsa franceză nu are nici un merit şi nici pretinde să-l aibă. Ea a servit pentru a trece vremea spectatorilor veniţi la început şi a deschis spectacolul pentru ca cei veniţi la urmă să nu piardă nimic din *Revizorul general,* de Nicolae Gogol.[2]

Gogol e după unii cel mai original, după alţii cel mai bun autor rus. Lucrul stă însă astfel : el ş-a-nrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc ; tipurile sale sînt copiate de pe natură, sînt oameni aievea, precum îi găseşti în tîrguşoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăceşti. Toate popoarele au asemenea scriitori, deşi nu toţi au compus cîte-o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter[3], la americani Bret Harte[4], la unguri Petöfy[5], la români, pentru ţăranul din Moldova Creangă[6], pentru crişani Slavici[7], pentru spiritul şi viaţa tîrgoveţilor întrucîtva Anton Pann[8].

Scrierile unor asemenea sînt greu, adesea cu neputinţă de tradus, de aceea va fi uşor de-a vedea că localizarea piesii de către advocatul din Bucureşti d. P. Grădişteanu[9], făcută după o traducere, căci numitul domn nu ştie rusește, nu va avea o valoare tocmai însemnată.

Se-nţelege, cum că prin caracterizarea de mai sus am voit să arătăm *genul* scrierii lui Gogol, nu să-l comparăm pe el cu alţi autori de acelaşi gen, decît cari cel rus poate fi mai însemnat.

Scanned with OKEN Scanner

Piesa aceasta este, după cum ușor se putea prevede, mai mult *epică* decît dramatică, căci toți scriitorii populari sînt mai mult epici, de la Homer începînd pînă la Fritz Reuter. Nu este dar vorba de lupte sufletești deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă și desleagă autorii franțuji, nu de-un plan, care să-ți ție interesul încordat pînă la fine. Ca toți scriitorii, cari nu se silesc să ni spuie ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vînează nicăiri efectul pentru că el n-a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simțea și vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulile lui Aristotel[10]. Și după a noastră părere bine a făcut. Interesul febril, pe care ni-l insuflă comediile franțuzești moderne, în care planul piesei se-ntemeiază sau pe adulteriu sau pe încercări de adulteriu, făcînd din păcatele femeilor și bărbaților picanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase și situații și mai lunecoase; toate acestea Gogol nu le cunoaște. Ai într-o răsadniță deosebite semințe; cade o ploaie și toate răsar în plină lumină, fiecare în feliul ei. Ai și aici o răsadniță de oraș provincial, în care toți dormitează în păcate moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... cînd, iată că apare un revizor și toate aceste plante s-arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă și cunoști că nu-i între ei nici o imitație în carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească s-arată așa cum sînt, și rîdem de ele. Rîdem și... după opinia unora, adevărata comedie trebuie să te facă melancolic... ne întristăm .Acesta este efectul piesei lui Gogol ca și acela al adevărului și naturii. Natura și adevărul sînt serioase. Oricît de ridicole ni s-ar părea în costumul lui Momus, mizeria, nimicnicia caracterelor omenești și înjosirea lor pot produce veselie, dar aceasta va fi însoțită de o tristă rezonanță ca ariile de dant ale compozitorilor germani. De aceea s-au și observat, că umoriștii cei mai veseli în scrieri, actorii cei mai comici pe scenă, sînt între cei patru pereți ai lor triști și ipocondrii. Gogol însuși, cel mai glumeț scriitor al rușilor, a avut în suflet un fond de nepătrunsă melancolie, care au fost în stare să-i nimicească spiritul sub greutatea ei.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a descrie caracterele oamenilor, autorul caută un pretext adesea îndestul de ingenios. În romanul *Sufletele moarte* un cavaler de industrie își face următorul calcul :

„Guvernul rus vrea să răscumpere pe robi, dar catagrafia locuitorilor se face numai din cinci în cinci ani, prin urmare toți robii cîți mor pînă la facerea unei noi catagrafii, sînt trecuți în registre ca fiind în viață. Cumpărînd sufletele moarte, voi putea să le vînd guvernului cu prețuri scăzute, dar fiindcă pe mine nu mă vor costa mai nimica, am totuși perspectiva de a face avere". Astfel el colindă Rusia și trece drept un emisar secret, și mai misterios încă prin împrejurarea că se ocupă cu cumpărarea de oameni „morți". Trezite prin arătarea misteriosului străin, caracterele dintr-un oraș de provincie se desfășură împrejuru-i cu o varietate rară, iar sfîrșitul ?... Necunoscutul călător redispare în întunericul din care ieșise, și lumea în urmă-i rămîne cum au fost înaintea venirii lui. Tot astfel ș-aici. Trezite din apatie prin vestea că sosește un revizor general, caracterele unei mici reședințe de subprefectură s-arată deodată în toată înjosirea lor, pînă ce străinul, care a jucat în rolul de revizor, merge în lumea lui, și-i lasă pe toți cum i-a găsit.

Piesa e de școală veche și bună, iar alegerea Direcției merită în această privire toată lauda.

Jocul actorilor au fost asemenea foarte îngrijit. D-nul Bălănescu mai cu samă au jucat de minune — însă preste tot, reprezentația a fost din cele mai succese și nici putea fi altfel. Parcă actorul nu simte, cînd are să înfățoșeze caractere adevărate și cînd imaginare ? Într-un caracter adevărat el e ca acasă. Judecătorul de pace, căpitanul de dorobanți, subcasierul și mai presus de toate subprefectul Zorchidescu, sînt oameni aievea luați de pe uliță și puși pe scenă ; tot așa Mache Morcoveanu, tipul mazilului sărăcit. De prisos ni se pare Sache Sorcoveanu (gîngavul), căci defectele naturale sînt obiecte ale comicei de rînd, nicidecum a comediei de caractere ; apoi Tercilian, în care asemenea numai pronunția transilvăneană e comică.

Dar aceste două din urmă persoane par a fi productele fantaziei, cam problematice de soiul ei, a d-lui Petre Grădișteanu, și nu le vom pune în sama autorului. A

Scanned with OKEN Scanner

face din pronunţia provincială a unui popor un element de plăcută naivitate, e permis pentru că persoana care vorbeşte astfel ne devine simpatică, dar a face *ridicolă* o pronunţie înlăuntrul unui ş-aceluiaşi popor, este procedura unui om, care caută efect cu orice preţ.

Ca toţi scriitorii mizantropi, Gogol e sceptic, el nu crede în virtuţi omeneşti. El zice în gînd ca scriitorul de aforisme Lichtenberg[11] : „Dacă s-ar şti adevăratele motive ale faptelor mari omeneşti, cît de puţine din ele s-ar vedea mari". De aceea nici virtutea femeiască nu are un rol mai însemnat în piesă decît „detoria naciunală" a d-lui Tercilian care-n fond consistă în desfacere de scrisori şi sustragerea de gropuri. Partea bună a lui Gogol e că relele aplecări, spre a nu le numi altfel, sînt arătate în deplina lor înjosire, fără farmecul frazei, care să le facă picante. Cucoana subprefectului e deci un tip de femeie, cum din nenorocire se vor fi găsind multe, iar interpretarea lui de către d-na Sarandi a fost netăgăduit bună, deşi jocul d-sale a fost cîteodată prea *accentuat*.

Cu multă părere de rău am observat însă, că publicul nostru nu preţuieşte îndestul silinţele în adevăr vrednice de laudă pe care şi le dă Direcţia, atît în privirea repertoriului, prezentîndu-ne piese mai alese decît în alţi ani, cît şi în privirea comodităţilor materiale. Sala bine iluminată şi încălzită, orchestra compusă din profesori de la Conservatoriu, piesele studiate relativ destul de bine, costumele îngrijite, şi cu toate acestea privitori puţini.

Această anomalie ar merita o critică îndestul de aspră, dacă... ne-am fi făcut vr-odată iluzii prea mari asupra gusturilor, care domnesc la noi.

Scanned with OKEN Scanner

XVIII. REVISTA TEATRALĂ : CERŞETOAREA*

Despre trei reprezentaţii avem să dăm samă şi anume despre cele a pieselor : *Cerşetoarea, Paza bună trece primejdia rea* şi *Ucigaşul*.

Piesele nouă se urmează aşa de repede una după alta, încît ne mirăm pe drept cuvînt de memoria actorilor, cari trebuie să-nveţe pe de rost două-trei piese pe săptămînă, precum şi de ansamblul care merge strună, cu toată repejunea punerii în scenă a repertoriului.

Direcţia, ţiind seamă de gustul publicului de Duminecă, dă în aceste zile piese de spectacol în cîte cinci acte, adică romane dramatizate. Deşi în princip protivnici acestor piese, cari reprezintă dramatizarea tuturor cazurilor prevăzute şi pedepsite de articolele respective ale codului penal, totuşi trebuie să-i dăm drept Direcţiei că urmează gusturile publicului şi s-o spunem verde că teatrul chiar aşa cum este, e prea bun pentru publicul nostru. Căci într-adevăr un public, care strîmbă din nas, îndată ce vede repetîndu-se de două sau trei ori o piesă bună, şi aşteaptă cu nerăbdare tot piese nouă, crezînd pe actori cai de poştă, un public ce aplaudează piesele rele şi primeşte cu multă răceală pe cele bune, care prin eventuala sa nepăsare sileşte Direcţia să deie trei piese nouă pe săptămînă, un asemenea public pierde dreptul de-a avea un teatru bun şi ne mirăm cum de actorii, demoralizaţi de asemenea muncă de salahor, unde orice idee de artă dramatică e subordonată trecătoarei petreceri, îşi mai dau atîta silinţă de-şi ştiu încalte rolurile.

* Cronică în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 139, miercuri 22 decembrie 1876, sub titlul : *Revista teatrală*, p. 3. A fost republicată mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 346—350, sub titlul : „Romanele dramatizate". Reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 170—174.

Noi nu ne speriem de-a supăra pe cititor cu aceste cuvinte. Nu linguşim pe nimenea, pentru că nu sîntem în stare de-a spune neadevărul, iar adevărul este singura raţiune de-a fi a unei dări de samă de orice natură. Cu pericolul dar de-a nu fi aprobaţi de cititor, întrebăm ce piesă este aceasta : *Cerşetoarea*[1] ? Ce roman de mansardă a slujit drept plan acestei drame, în unele părţi de-a dreptul respingătoare ? Nici un caracter natural de la început pînă la sfîrşit.

Fierarul, natură *nobilă*, care lucrează totdeauna după codul duelgiilor ; femeia lui, care fuge cu un conte, natură *nobilă*, care espiază pînă la sfîrşit greşala ei şi se-ntoarce oarbă, urîtă, însă pocăită în braţele bărbatului ; contele, cicisbeo al femeii fierarului, natură *nobilă*, care nu refuză a-i da acestuia satisfacere tot după codul duelgiilor ; mama fierarului, natură *nobilă*, contesa pe care a dădăcit-o estramamente *nobilă*, servitoarea, o bunătate de femeie, ucenicii fierarului item, fetiţa cea de 6 ani, *virtutea încarnată*, pastorul luteran, un *adevărat apostol*, şi toate acestea într-o dramă, în care se petrec lucruri grozave. Această piesă curioasă este un infern plin de îngeri şi de oameni de treabă.

Ce sînt aceste caractere boite cu albeaţă morală, unse cu badanaua nobleţei de suflet ?

Apoi ce să mai zicem de *providenţă*, care joacă rolul de maşinist. Cînd mama are să-şi vadă copila, un fulger providenţial o orbeşte ; cînd copila are să se roage pentru sufletul mamii, o mînă providenţială surpă bolta bisericii ; cînd oarba se aruncă în rîu, un pescar providenţial o mîntuie de moarte.

„Nici o situaţie, care nu rezultă din conflictul caracterelor, nu este admisibilă“ — regulă veche. Maşinistul providenţial, deus ex machina, n-are ce căuta în drame. În fine, ce e toată povestea asta băbească, fără nici o verisimilitate, făcută pentru ca să sparie copii şi învîrtită în jurul unui adulteriu ?

Răutatea şi perversitatea omenească au rămas să fie reprezentate — prin cine ? Prin nişte saltimbanci caraghioşi. Egoismul omenesc, acest sîmbure al răului, acest nerv al caracterelor, care s-a-ntrupat mai bine şi mai perfect sub frumoasele obrăzare de bronz ale Cezarilor, decît

Scanned with OKEN Scanner

sub mutra de capră a unui satyr, acest egoism este reprezentat printr-un măscăriciu. Toți ceilalți, afară doar de contele în unele momente slabe, sînt niște îngeri.

Piesa a fost jucată bine. Fierarul (d-nul Galino), sora lui de lapte (d-șoara Dănescu), mama (d-na Evolschi), n-au ieșit din cadrul acestei povești rele ; au făcut ce au putut din rolurile lor imposibile. Nu tot astfel d-na Stavrescu. D-niaei a vrut să deie relief acestui nonsens dramatic, să iasă din cadru afară prin jocul său de scenă, au jucat deci cu atîta barbară cruditate, mai ales ca oarbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adînciți și vineți în cap, încît, nu inima, — stomahul ni s-a întors la această priveliște. Pentru D-zeu ! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiștilor, fie ei poeți, fie pictori, fie muzicanți, fie actori. Deși aceste drame de bulevard tratează în genere încălcările codului penal și boalele trupești, încît adevăratul lor loc este temnița și spitalul iar nu teatrul, deși în teatrul de bulevard am văzut piese a cărora eroi sînt gheboși, surzi, muți, orbi, hectici, nebuni, idioți ; totuși nu credem, că reprezentarea crudă și realistă a slăbiciunilor trupești este menirea artei dramatice. E drept că dintre toate infirmitățile numai două nu jignesc spiritul dramatic, dar numai prin liniștea care o inspiră : orbia și nebunia. Amîndouă aceste le vedem reprezentate în tragediile celor vechi și în operele celui mai mare poet, în *Regele Lear*, în *Hamlet* a lui Shakespeare.

Orbia răspîndește liniște fericită pe față, o expresie de tristă și totuși senină resignațiune, un orb are asemănare c-un dormind sau c-un sfînt. Nu numai atîta. Cine nu vede lumea din afară trăiește numai înlăuntrul sufletului său, de aceea aerul de înțelepciune al orbilor, de aceea și cei vechi și-l închipuiau orb pe Homer, de aceea legenda spune că Ossian[2] a fost orb. Dar pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniștit. Un orb agitat de spaimă sau de patimi este un spectacol penibil.

Tot astfel nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sînt adevărați înțelepți. Cuprinși de o idee fixă, ei exprimă în maxime paradoxale adevăruri veșnice, dar acestea idei paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă c-un fel de

Scanned with OKEN Scanner

agitaţie, nebunul le spune liniştit, ca un ce cu totul firesc. Antiteza la cel dintîi este : seninul ochilor minţii, şi întunericul ochilor trupului ; antiteza la cel de al doilea, sînt maximele de înţelept în gură de nebun, dar aceste antiteze nu se luptă, ci se-mpreună în linişte, din care cauză aceste infirmităţi — singurele însă — nu jignesc simţul estetic. Un nebun sau un orb agitat sînt o privelişte penibilă, urîtă, şi mai urîtă încă, cînd actorul îl reprezintă cu toată cruditatea realităţii.

În toată piesa a fost un singur moment dramatic. Tocmai de ziua fetiţei fierarului, soseşte vestea că muma ei a murit. Scena cu crepul negru între fierar şi muma-sa e singura, care trezeşte în privitor simţeminte într-adevăr omeneşti ; tot restul piesei e calculat pentru a băga în boală pe privitor.

Noi se-nţelege că nu dăm vina Direcţiei pentru alegerea acestei piese. Avizată a susţine o trupă îndestul de numeroasă, ea este silită să recurgă la piese, scrise în direcţia gustului public ; de aceea dezaprobînd cu desăvîrşire acest gen de opere dramatice întemeiate sau pe crime comune sau pe boale trupeşti, recunoaştem totuşi că Direcţia şi actorii îşi dau toată silinţa, în marginele pe care le impun nevoile teatrului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

XIX. REVISTA TEATRALĂ: DOI SURZI ŞI PAZA BUNĂ TRECE PRIMEJDIA REA*

Am arătat în rîndul trecut scăderile romanelor dramatizate, vorbind în pilda cazului concret al *Cerşetoarei*. Teoreticeşte s-ar putea statornici antiteza între roman şi dramă astfel: romanul e gen de scriere povestitoriu, el zugrăveşte ceea ce se-ntîmplă, eroii lui sufăr fără vină loviturile unei sorţi, adesea străine de caracterul lor.

În opul dramatic nu există întîmplare. Drama arată ce se *lucrează* de cutare sau cutare caracter conform predispoziţiei sale naturale. De aceea ea implică în sine *vina tragică*. Nu o vină, pedepsită de articolele codului penal, căci codul loveşte numai în infracţiunile pactului, primit pe tăcute de societatea omenească, infracţiuni a garanţiei reciproce dintre om şi om, cea dintîi însă nu are de obiect acest conflict între om şi societate, ci acela care se naşte din ciocnirea caracterelor deosebite. Toate soiurile de scriere dramatică se-mpart numai în două genuri, din care unul e mai nalt, celălalt mai de rînd: drama de *caractere* şi drama de *intrigă*. Genul întîilea arată caracterele în toată curăţenia şi consecvenţa lor, al doilea le admite ca fiind cunoscute, iar conflictele se nasc din planuri premeditate, ca să zic intelectuale, a două părţi opuse. În cel dintîi gen conflictul trebuie să se nască cu necesitate, ca între două puteri elementare aduse în contact, precum urmează cu necesitate explozia, dacă arunci o scînteie într-o magazie de praf. Aduse o dată în contact, caracterele se dezvoltă repede

* Cronică în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 140, vineri 24 decembrie 1876, sub titlul: *Revista teatrală*. A fost reprodusă mai întîi de prof. I. Scurtu, *op. cit.*, p. 350—352. Reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă* Iaşi, 1970, pag. 174—176.

și energic, privitorul rămîne uimit, nu de ceea ce se-ntîmplă, căci aceasta se poate ghici mai totdeauna, ci de expresia curată, străvezie a caracterelor omenești, care-n viața comună se ascund sub masca convențiilor sociale. Astfel în tragediile lui Sofocle știm de mai nainte, ce are să se-ntîmple, dar caracterele sînt cristalizate și ne uimesc prin teribila lor consecvență, pînă sînt înfrînte prin ele însile, urieși ce cad sfărîmați sub propria lor greutate. Drama de intrigă consistă nu atîta în conflictul a două caractere, ci în acela a două planuri opuse. Aicea publicul privește cu mult mai mare interes desfășurarea, căci el poate ghici, ce se petrece în inima unui om, nu însă ce se petrece în capul lui. În acest al doilea gen spaniolii și francezii au ajuns foarte departe ; cel de-ntîi e reprezentat din veac în veac de cîteva genii izolate, în vechime de tragicii greci, în vremea nouă de Molière și Shakespeare, și în cazuri izolate în cîteva alte scrieri, concepute în acele momente fericite, în care, după spusa unui scriitor, fiecare om e un geniu.

Tot ce se abate de la aceste două norme generale e greșit.

Aceste premise, trecem la a doua reprezentație[1], despre care avem să dăm sama. În beneficiul D-șoarei Dănescu s-au reprezentat piesele : *Doi surzi* și *Paza bună trece primejdia rea*. Piesa întîia e, se-nțelege, din seria celor greșite, căci conflictul se naște dintr-o infirmitate fizică : surzenia. Dar este o farsă destul de plăcută, bine condusă și a fost bine jucată. A doua piesă *Paza bună trece primejdia rea* este o comedie de intrigă, în stagiunea aceasta a treia piesă bună. Celelalte au fost : *Revizorul general* și *Caterina*. Planul femeii unui fierar de-a scăpa pe nevasta unui marchiz de urmăririle adoratorului ei, succede pînă la un punct oarecare. Rolurile fierarului (D. Bălănescu), a femeii lui (D-șoara Dănescu) a surorii marchizului (D-na Sarandi) au fost cu deosebire bine executate. Celelalte asemenea, numai pe D-na Conta am sfătui-o ca să vorbească mai natural. D-niaei vorbește mai totdeauna c-un ton îngînat și sentimental. Cu toate că sîntem plecați a ține-n samă împrejurarea, că D-niaei s-a suit de curînd pe acele scînduri care după proverb „însemnează lumea“, totuși n-am crezut de prisos a descoperi

scăderi, cari cu puţină silinţă, se pot evita. Ceea ce constatăm cu plăcere este, că D-şoara Dănescu, pe zi ce merge devine o actriţă mai bună, promite a deveni o artistă în puterea cuvîntului. Publicul are cuvînt să fie îndrăgit de tonul cu totul firesc, niciodată afectat, cu care D-nia sa vorbeşte, fie scenele sentimentale, fie vesele. Acesta e titlul său de superioritate faţă de celelalte colege (exceptînd, se-nţelege pe D-na Sarandi, care nu cade niciodată în greşeala vorbirii afectate). Un danţ, executat între acte, a plăcut asemenea şi a fost jucat cu vervă. Numai numele „Romano“ nu ni convine. Voieşte poate izvoditorul acestui danţ să ne-nnobileze numele nostru, care sună destul de bine român şi românesc ?

Comedia *Paza bună*, fiind excelentă în felul ei, credem că Direcţia ni va face plăcerea de-a o mai reprezenta de cîteva ori. Prin piesele bune se formează un capital stabil pentru Direcţie „repertoriul“ şi pentru actori „rolurile“ ; prin piesele bune se capitalizează munca, altfel foarte trecătoare, a actorului. Dacă teatrul românesc n-au ajuns pînă acuma la o dezvoltare mai mare, cuvîntul a fost, că din cauza exclusivismului cîtorva reputaţii, din cari cele mai multe uzurpate cu nedrept, n-au fost cu putinţă crearea unui repertoriu de piese, care să-ntereseze prin caracterele lor, nu numai prin romanticitatea întîmplărilor.

Scanned with OKEN Scanner

XX. TEATRU*

Dumineca trecută s-a reprezentat din nou o dramă de spectacol, *Ucigaşul*[1], tot de soiul *Cerşetoarei*, dar scrisă cu mult mai mult talent, c-un plus în cazuri criminale, dar c-un binefecător minus în cazuri providenţiale, încît maşinistul a fost scutit de-a juca după culise rolul „bunului Dumnezeu". Ba chiar un caracter am observat în această dramă, pe Mardoş. Mardoş e un sanguinic excelent, o adevărată fiară din pustii, cu toată sălbateca sete de luptă şi de sînge. El e înfrînt prin sine însuşi, prin vehemenţa şi adîncimea simţirilor lui. Natură puternică, el urăşte cu putere, dar şi iubeşte cu putere. A doua *încercare* de caracter este servitorul fatalist, un „lasă-mă să te las" credincios ca un animal domestic. Scene, cari jignesc simţul estetic sînt şi aici destule. Astfel scena din urmă a actului întîi, deşi se ţine de intrigă, e de-a dreptul nesuferită şi nu putea fi altfel, căci s-arată paragrafele procedurii penale în faţa unei moarte. Jocul peste tot a fost bun. D. Galino (eroul serii) a jucat pe Mardoş. D-şoara Dănescu a vorbit şi jucat natural chiar în scenele cele mai viforoase. D. Bălănescu a interpretat cu o plăcută naivitate pe servitorul fatalist, celelalte roluri, au fost jucate asemenea cît se poate de bine. Piesa mai merge de cîteva ori. Limba traducătorului e din norocire ferită de galicismi.

* Cronică în *Curierul de Iaşi*, IX, nr. 140 din 24 decembrie 1876. A fost reprodusă mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 353, la cap. III, cu unele omisiuni, pe care le-am înlăturat. Reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu, despre cultură şi artă* Iaşi, 1970, pag. 176.

Scanned with OKEN Scanner

XXI. SCANDAL*

La o reprezentaţie din Teatrul cel Mare dată de D. Millo, s-a întîmplat un scandal, care n-a avut însă altă consecinţă, decît aceea de-a irita puţin publicul.

Comitetul teatral, după publicarea afişului spectacolului, interzisese reprezentarea cantonetei comice a D-lui Millo *Haine vechi, zdrenţe politice.*[1]

Se stinsese luminile din teatru pe cînd sala era plină de spectatori, cari cereau executarea programei, se coborîse cortina, orchestra fusese asemenea depărtată şi după strigăte de o oră, după o erupţiune pe scena întunecoasă a unei părţi din public, totul a putut fi stîmpărat de către aplaudatul artist, care în faţa cortinei coborîte, fără orchestră şi între două luminări aduse din cabina sa, şi-a jucat cantoneta, dînd astfel satisfacerea pe care o cerea publicul.

Acest incident a fost obiectul unei interpelări în Cameră, însoţită de o polemică îndestul de aprinsă şi de-o moţiune motivată de trecere la ordinea zilei.

* Notiţă în *Curierul de Iaşi*, X, nr. 5, duminică 16 ianuarie 1877, la rubrica *Diverse*, p. 3. N-a mai fost reprodusă. Identificată de noi cu prilejul cercetărilor întreprinse la Iaşi în iunie 1963.

Scanned with OKEN Scanner

XXII. TEATRU*

Cu mulţămire deosebită anunţăm, că Duminecă va avea loc reprezentaţia de beneficiu a D-rei Dănescu. Piesele ce se vor juca, sînt *Judita şi Olofern*[1], operetă în două acte cu muzica de Eduard Wachmann-tatăl[2], şi *O palmă în Teatrul Naţional*[3], comedie în două acte. Wachmann-tatăl era unul din acei muzicanţi plini de talent şi de reminiscenţe, care în vremea lui scutura ariile din mînică, încît o mulţime de operete din repertoriul vechi al teatrului bucureştean îi datoresc lui origina lor. Cu toate că operetele acele sînt foarte plăcute, astăzi nu se mai aude aproape nimic de ele. Amintim numai pentru cine le va fi văzut, feeriile : *Fata aerului*[4], *Lumea pe dos*, *Cine vrea poate*[5] şi altele multe din şirul cărora e asemenea *Judita şi Olofern*. Despre beneficientă vom repeta ceeea ce în coloanele acestei foi am constatat de mai multe ori. D-ra Dănescu nu e numai un talent, căci talente se găsesc uşor, ci D-sa a ştiut totodată să rămîie pîn-acum neatinsă de toate obiceiurile rele, de manierele stranii, de rutina vitioasă a celor mai mulţi „artişti". Vorbind simplu şi natural, mişcîndu-se liber pe scenă, D-ra s-a ferit pîn-acum în mod egal de jocul glacial al unora şi de exagerările celorlalţi. Fie aceasta o fericită predispoziţie naturală de-a păstra totdeauna măsura cuviincioasă în vorbă şi gest, fie efectul studiului, pentru critic e egal. Dar pentru un om, care cunoaşte bine stările de

* Anunţ în *Curierul de Iaşi*, X, nr. 24, vineri 4 martie 1877, la rubrica *Noutăţi*, sub titlul *Teatru*, p. 3. A fost reprodus mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.*, p. 353—355, sub titlul : „Actorii serioşi şi actorii setoşi de aplauze". Cîteva omisiuni de cuvinte au fost înlăturate. Reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 177—178.

cultură din ţara noastră, care ştie ce eftină e lauda şi batjocura jurnalelor şi ce schimbător gustul publicului, se naşte întrebarea gravă, dacă un artist fie el oricît de pătruns de sfinţenia aspiraţiunii sale, va şti să se împotrivească tuturor ademenirilor, pe care actorii setoşi de aplauze le fac spectatorilor lor. După o lungă experienţă ne-am încredinţat că mai în toate vremile adevărul, fie-n arte, fie-n ştiinţe, n-au adus decît roade amare, şi că trebuie să ai credinţa tare, că eşti plăsmuit din alt lut mai bun decît majoritatea oamenilor, pentru a nu te coborî la ei, a pune preţ puţin pe opinia lor şi a asculta instinctul mai bun al naturii proprii. Duşmanul cel mai mare al acestui instinct este succesul şi cu atît mai de temut, cu cît e mai uşor.

La noi în ţară succesul mediocrităţii e foarte uşor şi lupta tuturor elementelor mai bune peste măsură de grea.

Vorbind îndeosebi despre arta reprezentării dramatice, vom căuta în zadar în ţară la noi, un razim pentru talentele adevărate. Căci ce soarte-l aşteaptă pe actorul cel mai bun chiar? Este vr-un teatru naţional c-o existenţă asigurată, care să-şi urmeze calea c-un repertoriu ales, neatîrnînd de publicul mare? Este vr-un repertoriu, în care fiece figură să fie eternă, încît actorul să-şi poată însuşi „capitalul de roluri“, potrivit cu talentul său, singura avere, pe care un talent şi-o poate cîştiga? Nu. Fiecare director e silit să deie sau piese de senzaţie, pline de crime, dureri fizice, boale, şi lipsite de caractere dramatice, sau alegînd o cale şi mai rea să deie farse obscene în chiotele unui auditoriu foarte primitor de asemenea hrană, care nu apelează la inteligenţă sau la inimă, ci la simţiri mult mai josnice. Dac-am avea înainte-ne un talent de rînd, toate reflecţiile noastre ar fi de prisos. Eleni sînt inspirate numai de convingerea, că avem a face c-un talent superior, căruia voim a-i arăta toate greutăţile, pe care le-a întîmpinat şi le va întîmpina încă în spinoasa cale de „actor român“.

Din parte-ne dorim din toată inima, ca reprezentaţia de beneficiu a D-rei Dănescu să fie onorată cu prezenţa unui public cît se poate de numeros, ceea ce ne-ar dovedi că el a ştiut să aprecieze „dreapta măsură“ în jocul de scenă a tinerei artiste.

Scanned with OKEN Scanner

XXIII. TEATRU : MARIA TUDOR*

Joia trecută s-a reprezentat în beneficiul D-nei Ralu Stavrescu piesa *Maria Tudor* dramă în 4 acte de V. Hugo, tradusă de Const. Negruzzi[1]. Amintim că D-l Manolescu, D-na beneficientă şi D-na Conta au jucat bine, dacă vom abstrage de la unele deprinderi de rostire, contrare ortoepiei româneşti, şi de la unele intonări retorice false.

Am spus-o de mai multe ori, că un *n* nazal de felul celui franţuzesc nu există în limba românească şi pronunţia *conte, contra,* în care *o* şi *n* să se rostească cu un singur sunet nu se află după a noastră ştire decît în vechea limbă bulgară, în limba polonă de astăzi şi în cea franceză. Căci *on* nazal nu e un sunet compus, ci o vocală de sine stătătoare, pentru care în limba românească nu aflăm nimic analog. Totodată protestăm contra unor neologisme introduse, în frumoasa traducere a lui C. Negruzzi. „*Rezbel* civil desigur că nu este în scrierea lui Negruzzi, deşi l-am auzit rostindu-se.

D. Galino a fost asemenea bine, deşi după a noastră părere vor fi fost cauze, care l-au oprit de a fi şi mai bine. Acele cauze se-nţelege că nu le cunoaştem. Poate o prea repede punere în scenă, poate iar o dispoziţie personală puţin favorabilă l-au oprit de a crea pe deplin rolul „strungarului Gilbert". Ne-am obişnuit de a vedea pe D. Galino tocmai în acest soi de roluri la toată înălţimea talentului său, pe cînd în această sară jocul d-sale ni s-a părut puţin cam obosit.

* Cronică în *Curierul de Iaşi,* X, nr. 25, duminică 6 martie 1877, la rubrica *Noutăţi,* p .3, sub titlul *Teatru.* A fost reprodusă mai întîi de I. Scurtu, *op. cit.,* p. 355—357 sub titlul ce-i aparţine : „Pronunţia falsă a actorilor români", cu unele omisiuni de fraze, care acum au fost înlăturate.

D-na Conta a jucat cu mult adevăr și cu multă simțire. În privirea vorbei d-sale facem observația, care am făcut-o și în trecut. Este în glasul d-sale un ton îngînat și plîngător, care trebuie înlăturat prin studiu și deprindere. D-sa trebuie să-și asprească pronunția și să vorbească din piept, rostind fiecare cuvînt bine despărțit de celelalte și cu oarecare energie. Aceasta este pronunția cea mai prozaică, ce-i dreptul, dar e cu mult de preferat acelui ton îngînat, care face declamația nespus de monotonă. Să nu se teamă că prin vorbirea apăsată și energică s-ar pierde ceva din simțirea, ce voiește a exprima. Oricît de energic pronunțate vor fi cuvintele, simțirea adevărată va pătrunde prin ele.

Nu știm de unde și pînă unde actorii români au pronunții atît de străine. Limba românească este din acele cu dreaptă măsură; ea n-are consoane prea moi, nici prea aspre, nici vocale prea lungi sau prea scurte; mai toate sunetele sînt medii și foarte curate. Cu toate acestea în teatru avem ocazia de a auzi vorbindu-se cu ton franțuzesc (nazal) sau spaniol (gutural). Gîtul d-lui Manolescu, de ex. joacă un mare rol în declamația d-sale, deși în limba românească pînă și consoanele guturale c, g, ch, nu se produc în gît chiar, ci aproape de el, la capătul cerului gurii.

E drept că o ortoepie românească, o carte despre buna rostire lipsește[2], dar nu lipsește rostirea vie a claselor culte, nu lipsesc scrierile bune, nu lipsește limba scrisă, a cării dreaptă rostire este fixată de două sute de ani și mai bine. Ba chiar actorii români vorbesc foarte omenește acasă și cu prietenii lor; pe scenă-i altceva, acolo trebuie să vorbească ca franțujii și spaniolii. Ce bine și natural rostește de ex. D. Bălănescu, deși idiomul său e puțin cam moldovenesc.

Părăsind terenul ortoepiei, anunțăm din nou, că astăzi se vor reprezenta în beneficiul D-rei Dănescu piesele *Judita și Olofern* și *O palmă în sala teatrului.*

XXIV. TEATRU*

Reprezentaţia de duminecă[1] în beneficiul D-rei Dănescu[2] a fost din cele mai succese. Vesela comedie în două acte *O palmă în sala teatrului,* localizată cu îndemînare de D. Manolescu s-a jucat repede şi c-o rară dispoziţie din partea tuturor actorilor, ocupaţi cu ea.

În *Judita şi Olofern* intriga piesei a fost mai puţin interesantă, dar acest neajuns a fost precumpănit de ariile plăcute ale bătrînului Wachmann, executate cu simţemînt şi tact atît de către beneficiantă şi cît şi de chor.

Amîndouă piesele s-ar mai putea repeta cu succes.

* Cronică în *Curierul de Iaşi,* X, nr. 26, miercuri 9 martie 1877, la rubrica *Noutăţi,* pag. 3, sub titlul „Teatru". Identificată de I. Massoff, *op. cit.,* p. 393.

Scanned with OKEN Scanner

XXV. REVISTA TEATRALĂ: MOARTEA LUI PETRU CEL MARE*

Moartea lui Petru cel Mare, dramă în 5 acte de Eugène Scribe, care a fost jucată joia trecută în beneficiul D-lui Mihail Galino, formează o demnă încheiere a stagiunii. De cîte ori vedem cîte-o piesă grea, reprezentată cu atîta cuviinţă, precum cea de joi, ne vine din nou în minte întrebarea repertoriului, pe care am ridicat-o de atîtea ori în coloanele acestei foi. Teatrului românesc îi trebuie un capital de piese bune, actorilor un capital de roluri potrivite cu talentul şi fizicul lor. Din mijlocul nestatorniciei gustului public şi al serilor sacrificate petrecerii uşoare şi cassei, trebuie să se ridice partea statornică a instituţiunei, un mic repertoriu ales, dat din cînd în cînd, care să formeze miezul vieţii adevărat artistice şi începutul unui teatru naţional, vrednic de un asemenea nume.

Drept că epoca noastră e neîncrezătoare şi sceptică. Multele decepţiuni, pe care inteligenţele mai sănătoase le-au avut pe toate terenurile, pe cel literar, ştiinţific, politic ş.a., au făcut să încolţească în sufletul nostru părerea, că din Nazareth nu poate eşi nimic bun.

Această părere nu e tocmai nejustificată, deşi cam unilaterală. Noi credem că răul de căpetenie este următorul. În toate ramurile activităţii publice n-a fost şi multă vreme încă nu va fi stabilitate. Precum în viaţa statului fiecare urmaş strică jucăriile, pe care şi le făcuse predecesorul său, tot aşa în teatru vedem succedîndu-se

* Cronică în *Curierul de Iaşi*, X, 31, duminică 20 martie 1877, la rubrica *Revista teatrală*, p. 3. A fost reprodusă mai întîi de prof. I. Scurtu, op. cit., p. 357—363, sub titlul ce-i aparţine: „Repertoriul teatrului românesc. Teatrul lui Scribe. Teatrul şi actorii ieşeni. Şcoala de muzică din Iaşi". Reprodusă şi în vol. *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi 1970, p. 154—159.

Scanned with OKEN Scanner

direcţii cu totul deosebite. Într-un an vedem tendinţe mai curate, într-altul ne trezim din nou cu Offenbachiadele, iar o parte din public, aceea căreia-i mai place un repertoriu, ce nu-i dă nici de gîndit, nici de simţit, încurajează adesea piese, la cari un tată de familie nu-şi duce bucuros nici nevasta, nici copiii.

Întrebarea dar este, dacă teatrul românesc are destulă putere de viaţă ca să se cristalizeze în mijlocul nestatorniciei împrejurărilor noastre. Cu toată sfiala, ce ne-o impune fizionomia intelectuală a României, vom răspunde totuşi *da*.

Drept dovadă aducem reprezentaţia de joi, atît de netă şi bine condusă pînă la sfîrşit, încît un mic teatru de Curte n-ar fi avut să se ruşineze de ea. În privirea comediei ne-am format demult opinia. Comedia ar putea să aibă la români un viitor foarte însemnat, din cauza voioşiei cu care se joacă, mai ales cînd piesa se petrece în cercuri sociale bine cunoscute de actori. În iarna asta s-au jucat mai multe cu oarecare virtuozitate. Citǎm numai pe *Revizorul general* unde aproape fiecare reprezenta un tip interesant de provincial, apoi *Palma în sala teatrului*, în care toate figurile se mişcau c-o nerezistibilă inspiraţie şi c-o veselie de student în bune dispoziţii.

Cum am zis, în comedie nu e pericol.[1] Ea poate să aibă viitor şi dacă s-ar începe a se juca deocamdată piesele mai uşoare ale lui Molière în bunele traduceri vechi, editate de Societatea Filarmonică din Bucureşti, s-ar pune începutul unui repertoriu comic statornic.

Mai greu era a ne formula părerea asupra reprezentaţiei-serie. Dramele de bulevard, date pentru a asigura existenţa zilnică a teatrului, vor fi plăcut la mulţi ; noi însă am dat sama despre ele numai întrucît observasem pe ici pe colea cîte-un caracter mai bine desemnat. Altfel, aceste ne-au lăsat în deplină apatie şi nici una nu ne-a inspirat interes pînă la sfîrşit. Ele toate nu sînt cu mult mai mult decît figurile pe care le formează un caleidoscop. Fabula piesei o formează o crimă monstruoasă, persoanele sînt unele ş-aceleaşi şi samănă între ele ca figurile dintr-un joc de cărţi.

Reţeta pentru comiterea unei asemenea piese e foarte uşoară : iei o ingenuitate, un tată nobil, o mamă iubitoare,

Scanned with OKEN Scanner

un amant frumos, un intrigant cu pălăria mare şi cu ochii bolditi, un pahar cu apă în care se toarnă sare, un pumnar, le amesteci toate bine, le dai cinci clocote, ca să iasă cinci acte şi în sfîrşit te duci acasă, mulţămind Domnului că toate relele din lume sînt trecătoare. Două dame, un fante de cupă, doi rigi şi cîteva articole din codul penal formează tot calabalîcul intelectual al dramelor de senzaţie. Dar fiindcă mare parte din public — din cel ce se crede cult chiar — are nevoie de asemenea drame, în cari după un distih clasic „virtutea s-aşază la masă, după ce viciului i s-au aplecat", de aceea acest soi de repertoriu, necesar din cauze reale, e un adevărat pericol pentru inima şi creierii actorului, un pericol ce nu se poate neutraliza decît printr-un repertoriu-serie mic însă ales, care să-i readucă pe nefericiţii martiri, torturaţi în piesele de bulevard într-un aer mai curat, la o măsură mai dreaptă, la caractere adevărate, c-un cuvînt un repertoriu, care să prefacă temniţa şi spitalul în teatru. Proba de vitalitate era în acest punct mai grea, şi am primit-o joi sara.

Ne întoarcem dar la obiect. Scribe e cunoscut prin finetea tehnicei sale şi prin zugrăvirea foarte îngrijită a caracterelor. Situaţii pline de viaţă dramatică, o intrigă interesantă şi totdeauna bine condusă, un ton cuviincios, depărtat de orice trivialitate, sînt calităţi, care ne fac a uita lipsa lui de adîncime şi de poezie. Piesele lui sînt gingaşe, fiecare scenă-i drămuită după efectele ce le va face, scrierile lui samănă cu acele obiecte de lux, al căror neîntrecut producător rămîne Parisul. *Moartea lui Petru cel Mare* este desigur una din cele mai bune ale scriitorului francez. Caracterul lui Petru[2] e nimerit de minune, căci ni se arată un om, în care patimi foarte deosebite formează o energică unitate. Toate tonurile de colori sînt păzite. Ici vedem persoana istorică, simţind menirea sa nepieritoare în lume, uriaşul, care preface un infinit de stepe într-un imperiu mare, într-o putere europeană, dincolo omul viclean, prepuelnic şi gelos. În unele momente Petru uită persoana lui proprie, raţiunile de stat dictează reci, crude şi neîmpăcate faptele lui. Dar alăturea se ivesc deodată neîncrederea, viclenia, rumegarea continuă a preocupaţiilor mici de curte, cari răsar nemijlocit după planuri de cuceriri şi afaceri de stat. Aceste con-

Scanned with OKEN Scanner

traste îl fac tragic, fac din el o natură problematică, dar impuitoare prin mărimea patimilor ei. Astfel e rece și neîndurat ca un tiran, neîncrezător și prepuelnic, gelos, ambițios, veșnic calculînd, avînd asupra tuturor iubirea pentru viitorul Rusiei și ură neîmpăcată pentru oricine se opune intențiilor lui. Figurile, cari încadrează acest tip, sînt asemenea frumos și curat desemnate ; astfel Caterina, principele Mencicof[3], contele Sapieha, Olga Mencicof, toate pîn-la cel mai neînsemnat în intriga piesei cu caracterul lor, fiecare e un om aparte deosebit de ceilalți.

Ce să mai zicem despre D. Galino în rolul lui Petru, pe care l-a jucat c-o virtuozitate, pe care n-am observat-o la nici una din reprezentațiile acestei stagiuni. De la fizionomia sa, care era aproape portretul lui Petru cel Mare, cu atîta îngrijire se grimase, pînă la cele mai mici mișcări ale gîtului, a mînilor chiar, totul era studiat în amănunțime. Am admirat într-adevăr acele tonuri, cu care d-sa colora tranziția dintr-un afect la altul. Acuma mușchii feței se dispuneau într-un gest de o rece și neîndurată viclenie, ochii pîndeau și musculatura gurii arăta un ușor tremur de nerăbdare ; acum aceeași fizionomie arăta hotărîrea, cruzimea, furia. Tot astfel a fost și vorba. De la vehemență pînă la tonul cam răgușit al patimei ascunse, scara întreagă de tonuri a fost observată cu măiestrie.

Dar dacă D. Galino a fost eroul serii, jocul celorlalți colegi ai săi nu e mai puțin vrednic de laudă. D-na Evolschi a reprezentat pînă-n capăt cu toată frumoasa cuviință caracterul resignat și înțelept al Țarinei, întrerupt numai prin puternicul amor pentru contele Sapieha. D-na Conta a jucat cu simțemînt și naturalitate pe Olga, iar D. Manolescu a fost de astă dată mult mai bine în rolul de amorez, decît în alte piese, și a avut momente îndestul de frumoase.

Nezicînd pîn-acum decît bine despre reprezentația de joi, vom trebui să rugăm totuși pe directorul de scenă, ca să evite de-a da roluri, secundare chiar, în mîna unei persoane, care prin cîteva șiruri vorbite rău, compromit succesul piesei și nimicesc iluzia, produsă cu greu prin patru acte jucate bine. O piesă de teatru e esteticește un întreg ca și un tablou, sau o simfonie.[4] Fie tabloul cît de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală

se nimiceşte ; fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuţiunei un străin ar pune instrumentul la gură ş-ar începe-a ţîrlăi fără înţeles, impresia simfoniei întregi se şterge într-o clipă. Dar aceasta s-a întîmplat la reprezentaţia de care vorbim. Rolul căpitanului de gardă Jakinski a fost încredinţat unui domn Popovici.[5] Acesta avea un pasaj mai lung de recitat, pe care l-a depănat aşa, încît nu s-a ales nimic din gura d-sale. Se-nţelege de sine că D. Popovici ni este foarte indiferent şi nu d-niaIui e de vină că n-are talent şi nici buna cuviinţă pentru a învăţa cincisprezece şire pe de rost. Dar ne pare rău că din cauza unui figurant, publicul a pierdut deodată şi într-un moment iluzia ce-o produsese o reprezentaţie, pe care o credem de model.

*

Fiindcă nu sperăm a putea vorbi mai pe larg despre închiderea formală a stagiunii, care se va face astăzi la 12 oare din zi prin reprezentaţia comediei *Jianul*,[6] de aceea vom vorbi tot acum despre orchestră şi despre reprezentaţiile cu cîntece. În anul acesta orchestra a fost în mare parte compusă din profesorii şcoalei noastre de muzică şi dirijată de D. E. Caudella. Vodeviluri şi operete au fost deci executate cu multă preciziune, atît din partea cîntăreţilor cît şi din partea orchestrei. D. Caudella este un muzicant de talent, atît în execuţie (ca violinist), cît şi în compoziţiile sale, cari nu sînt lipsite de farmec Atît melodramele cît şi cele mai multe arii din vodeviluri au fost compoziţii ale Domniei-sale.

Întorcîndu-ne la şirul de idei, expus la începutul acestei dări de samă, exprimăm dorinţa de-a vedea continuîndu-se începuturile bune din anul acesta. Numai rămîind mulţi ani aceeaşi trupă, numai prefăcîndu-se trupele ambulante într-o companie statornică a teatrului orăşenesc, se vor forma cu vremea atît un repertoriu cît şi o companie aleasă. Moldova joacă în dezvoltarea modernă a românilor un rol însemnat. Aici, în mai mare depărtare de şarlatanismul intelectual, de suficienţa şi corupţia centrului politic al ţării, s-a făcut binefăcătoarea reacţiune în contra ignoranţei şi a spiritului de neadevăr al „academicienilor“, în atmosfera noastră mai liniştită se va

Scanned with OKEN Scanner

crea poate și un teatru. Pe cînd la București se vor reprezenta pe scenă farse cu aluziuni necuviincioase la demnitarii Statului și se vor spăla „zdrențe“[7] atît în teatru cît și-aiurea, în Iași ne vom învrednici poate, cu vremea, de-a crea o atmosferă artistică, unde oamenii de orice opinie să poată privi c-un egal interes zugrăvirea părții eterne din om. Neavînd un teatru al Curții, care să formeze un azil pentru arta națională, poate că teatrul orașului Iași va fi peste cîțiva ani în stare de-a îndeplini măcar în parte această lacună a culturii noastre. Căci arta este senină și veșnică. Dramele lui Shakespeare și comediile lui Molière se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același viu interes, căci pasiunile omenești vor rămîne în veci aceleași. Dar a pune pe scenă împrejurări și oameni, cari azi sînt, pentru a nu mai fi mîne, însemnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui café-chantant.

Scanned with OKEN Scanner

XXVI. TEATRUL NAȚIONAL: VISUL DOCHIEI*
poem într-un act.

OȘTENII NOȘTRI, comedie (?) în trei acte.

Piesele *Visul Dochiei* și *Oștenii noștri* le datorim penei d-lui Frederic Damé.[1] D-sa au mai comis pînă acum scrieri dramatice „originale", care însă stingîndu-se de mult de moarte bună, credem a putea face abstracție de la ele, de vreme ce uitarea, în care au căzut cu drept cuvînt, e o critică mai bună decît ar putea fi aceea a penei noastre. Apoi chiar dacă ne-am fi luat osteneala, de-a face cu dragă inimă pomelnicul celor morți, totuși n-am prea fi avut ce să spunem în rău sau în bine. D. Frederic Damé ca om are calitatea de a crede că proprietatea literară se stinge dincolo de marginele Franței. Sosit la noi, și avînd, se vede, în geamantan cîteva piese franțuzești, le-au supus unui tratament, pe care au avut ocazia de a-l învăța în chiar țara noastră. D-sa s-au folosit de lecțiile marelui autor național, a aceluia, care este Ponsard[2], Tacitus[3] și Max Műller[4] al României într-o persoană, istoric, arheolog, autor dramatic, prelector la Ateneu, academic, profesor de universitate, director de liceu privat, etc., etc., care fiind dus la congresul arheologilor ca delegat tocmai la Stockholm[5] și-au îndeplinit delegațiunea trimițînd lista de bucate de la banchet, cu un cuvînt d. Damé au avut de la cine învăța meșteșugul de a deveni autor fără de a fi învățat carte, poet fără a fi poet, profesor de universitate fără a ști să scrie și literat român, fără a ști românește.

Asemenea adunări de mărimi algebrice se fac multe la noi. Astfel de ex. să ia numele unei vechi și vestite

* Cronică în *Timpul, II*, nr. 256, 12 noiembrie (sîmbătă) 1877. A fost republicată mai întîi de acad. prof. Panaitescu-Perpessicius în *Revista Fundațiilor*, nr. 9, sept. 1940, pag. 617—620. Reprodusă și în volumul *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, Iași, 1970, pag. 180—184.

familii boiereşti din Moldova, cîteva piese din Lope de Vega[6], bucăţi de filologie de ale lui Ascoli[7] şi vedem cum din Cozmiţa iese la lumină cu totul altceva.

. . . . . .

Prin urmare de ce oare Balzac[8], Sardou ş.a. adunaţi la un loc n-ar suna pe româneşte : Damé ? Traducere liberă, foarte liberă, dar oare nu trăim în ţară liberă ? „*Patrie*“ ! se cheamă pe româneşte „*Mihnea cel Rău*“[9], „*Mercadet*“[10] = „*Gheşeftarii*“, Balzac + Sardou + x + y = Damé ; Lope de Vega + Goldoni + Ascoli + lista de bucate + vornicul Grigorie Urechi[11] = Cozmiţa.

Noi într-adevăr nu ştim pe cine să admirăm mai mult, pe d. V. A., Popovici[12] sau pe d. Damé ? Pe maestru sau pe elev ? Noumenon sau phaenomenon ? Prototipul sau clişeul ?

Odată ne-ntrebam cu uimire :

Şi cine oare-n lume poate sta păreche ?

Cu-al geniilor geniu, cu Popovici-Ureche ?

Dar astăzi am găsit perechea şi n-o mai căutăm. E. d. Damé.

D-sa e un tînăr inteligent şi pricepe oamenii, înţelege veacul, în care e astăzi România. Căci nu toate ţările Europei trăiesc în acelaşi veac. Anglia putem zice că e-ntr-al douăzecelea, Austria într-al douăzeci şi nouălea (..).

Dar fiindcă România merge totdeauna în fruntea civilizaţiei, fiindcă unitatea Germanei şi a Italiei nu-i nimic mai mult decît o simplă imitare după unitatea noastră, revoluţia franceză, imitaţia revoluţiei lui Horia, constituţia franceză o imitaţie a constituţiei noastre, Göthe[13] ciracul lui Văcărescu,[14] Thiers[15] un clişeu al d-lui C. A. Rosetti[16] şi Gambetta[17] îngînarea vie a d-lui Fleva[18] ; de aceea „România“ trăieşte în veacul cel mai înaintat, în veacul de apoi spre venirea lui Antihrist. Cuvintele însemnează astăzi tocmai contrariul de ce însemnau odată, cel nebun trece de cuminte şi cel cuminte se ia drept nebun, cel învăţat trece drept carne cu ochi şi viceversa, autorii trec drept plagiatori şi plagiatorii drept autori, cel cinstit e hoţ şi hoţul cinstit, averea trece drept furt, furtul drept avere.[19]

Pe de altă parte oricine are dreptul de a presupune, că e şi o ţară sălbatică, unde nu se mai controlează nimic,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă cine vrea să facă negustorie cu pălării din Paris, poate să ia asupra sa şi misiunea de a civiliza capetele pe care acele pălării se vor aşeza, să puie paie în căpăţîna acoperită cu paie şi să introducă cultura „picantă“ în sălbatecul popor de la Dunăre ; de aceea e foarte natural, ca cineva să caute glorie, cînd o poate căpăta aşa de ieften. Modul de a deveni mare e scurt. Iei o scriere franţuzească, ştergi titlul şi scrii altul, ştergi numele autorului şi pui pe al tău. Apoi deschizi cartea : unde vezi „Jean“ pui Toader, unde vezi Ana pui Safta şi s-a mîntuit, eşti deja autor. Îţi mai rămîne s-o pui pe româneşte — pentru care treabă rogi pe un prieten şi opul e gata. Bună glorie — şi nu-i scumpă.

Această precuvîntare nu ni s-a părut de prisos, pentru a şti în ce mediu intrăm, cînd vom vorbi despre noualele producte ale muzei d-lui Damé.

Piesele amîndouă au fost aplaudate de public şi chiar nici nu ne îndoim de aceasta. Dar cu ce preţ oare ?

Visul Dochiei este o tarara lungă de declamaţii asupra lui Ştefan, Mircea, Mihai Viteazul, care sfîrşeşte prin defilarea de dorobanţi şi vînători. Am urmărit cu atenţie toată declamaţia şi o mărturisim cu plăcere, n-am aflat o singură idee originală, care să nu fi fost cuprinsă în primul Bucureşti* a *Telegrafului* şi a *Reformei ;* de nicăiri nu răsare icoana caracteristică a vremilor trecute, n-am auzit nimic decît istoriile ce ni se spun de sute de oameni, cari nu ştiu istoria. Niciodată nu ne-am adus aminte mai cu vioiciune de zisa lui Göthe : „ceea ce numiţi spiritul vremilor, nu este decît spiritul acelor domni, în care vremile se oglindesc“. Rea oglindă. Ceea ce ne-a înduioşat însă pînă la lacrimi, este rara gratitudine, cu care se pomeneşte de armată, făcîndu-se chiar să defileze în persoană (...).

A doua piesă *Oştenii noştri* consistă din următoarele peripeţii şi conflicte cumplit de dramatice. Un ofiţer asupra însurătorii pleacă la război. Mai întîi ia adio de la tatăl său şi plîng, apoi ia adio de la iubita sa şi plîng,

* Expresia „primul Bucureşti“, în vechiul limbaj însemna : articol de fond în marile cotidiene (Vezi Barbu Lăzăreanu : *Glose şi comentarii de istoriografie literară*, pag. 383)

Scanned with OKEN Scanner

apoi de la mumă-sa şi plîng, în fine de la tot personalul piesei şi plîng. Actul întîi.

Actul al doilea are două scene. În cea dintîi ofiţerul scrie acasă. În a doua are ziua nămiaza mare o viziune şi începe un atac turcesc cu mult foc de puşti şi s-au mîntuit

Al treilea act se petrece la ambulanţa din Turnu Măgurele. Vine un soldat rănit din ale cărui vorbe se poate deduce că ofiţerul a murit ; iubita plînge. Află tatăl şi plînge, află mama şi plînge şi mai rău, află toţi şi plîng. Dar iată că armata se întoarce glorioasă (întoarcere pe scont, înainte de a se fi întors), şi ofiţerul asemenea teafăr şi sănătos. Plînset general şi defilare de trupe ; cortina cade impresionată pînă la lacrimi.

Şi aceasta-i dramă ?

Dar să zicem că prin multele sale piese bune, d. Damé ar fi cîştigat dreptul să ne dea una rea. S-o zicem, deşi nu admitem.

Este permis, ca un scriitor rău să se folosească de nenorocirile ţării pentru a atrage pe public la... panoramă ? Este permis ca un război, nesfîrşit încă, să fie pus pe scenă, pentru ca agitaţia naturală a publicului să dea salve de aplauze, pe care autorul în împrejurimi normale nu le merită ?

Dar la Gorni Etropol, la Bivolari, la Plevna, la Rahova, comedie se joacă ? Soldaţii cari sînt meniţi poate a merge în foc, sînt aduşi pe scenă, pentru ca spre petrecerea publicului să-şi arate meşteşugul, ca gladiatorii vechi. Plaudite Quirites !

Limba traducerilor[20] e bună şi jocul actorilor era de un avînt demn de piese mai bune. Publicul aplauda cu mare zgomot şi defilările dorobanţilor şi vînătorilor.

Ca observaţie finală adăogăm, că bucăţile de muzică la sfîrşitul *Visului Dochiei* erau frumoase, numai nu eroice. Cîntecul soldatului era sentimental, corul cu mult sopran, numai pe la capăt am auzit cîteva acorduri mai adînci, de caracter religios.

Rele sau bune, ca text, cîntecele de la urmă cereau avînt eroic, care putea culmina apoi în acorduri religioase. Dar avîntul a lipsit, ceea ce însă nu ne opreşte de a recunoaşte pe deplin frumuseţea muzicei, deşi caracterul ei nu era propriu scenei în cestiune.

Scanned with OKEN Scanner

XXVII. REVISTA TEATRALĂ: FADETTE*

Fadette franţuzeşte, „Grille" (grierul) nemţeşte, „Urîta satului"[1] româneşte — George Sand[2], Carlotta Birchpfeiffer[3], E. Carada, iată trei perechi de nume pe care ne sfiim a le pune lîngă olaltă; mai ales memoriei d-nei Dudevant îi cerem iertare c-am citat numele ei literar alături cu d. Carada, declarînd că numai siliţi de împrejurări am comis această necuviinţă.

Fadette se numeşte romanul francez, dramatizat cu multă cunoştinţă de scenă de Carlotta Birchpfeiffer, iar în această a doua formă acest sujet, plin de poezie, s-au perindat pe scenele de pretutindeni.

Figura principală a scrierii este o fată de o naivitate sălbatică, care rămasă de părinţi şi crescută în singurătatea pădurilor de buna sa, o femeie pe care oamenii o cred vrăjitoare, inspiră frică locuitorilor prin natura ei ciudată, prin apucăturile ei răstite şi prin lipsa de îngrijire în îmbrăcăminte. E ceva demonic şi misterios în cumineţia ei nepotrivită cu vîrsta şi cu zburdălnicia apucăturilor ei. Nu e urîtă, dar se crede urîtă, nu-i rea, dar e rea de gură şi toate acestea pentru că... pentru că nu ştie că e femeie. În concepţiunea chiar a figurii romanului e un adevăr fiziologic. La copiii de amîndouă sexele creierul e liber; el nu e pus încă în serviciul unei voinţe hotărîte, copilul nu cunoaşte dureri morale însemnate — de acolo însemnătatea întregei sale maniere de-a vedea, de acolo simţemîntul său despre viaţă, care pare a nu

* Cronică în *Timpul*, II, nr. 291, duminică 25 decembrie 1877, la rubrica *Revista teatrală*, p. 3. Identificată de noi cu prilejul cercetărilor întreprinse la Bucureşti, în 1961. Reprodusă în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 187—191.

Scanned with OKEN Scanner

fi avut început, pare a nu avea sfîrşit. Voinţa pe de altă parte, neavînd un obiect, întemeiat pe raţiunea vieţii, se răspîndeşte asupra jucăriilor şi nimicurilor, se zburdălniceşte. Copilul are minte isteaţă şi inimă nebună, mai tîrziu e tocmai contrariul. Mai tîrziu voinţa dictează şi voinţa nu-i decît suma acelor instincte animalice, sădite în om pentru a-i păstra existenţa sa ca individ şi ca specie. Munca şi economia privesc bunăstarea sa individuală, amorul are drept cauză conservarea şi înnobilarea speciei. Atunci mintea nu mai e liberă, ci intră slugă la voinţă şi lucrează după dictarea acesteia. Dragostea nu mai caută jucării, ci se fixează asupra unui singur om, egoismul individului şi egoismul speciei se împreunează şi atunci începe adevărata viaţă a omului, viaţa cu suferinţe şi griji, pe lîngă care copilăria stă ca un vis frumos, în care ţi se pare c-ar fi fost de două ori pe atîta soare şi pe atîta căldură de cum e astăzi.

Sigur, că autoarea romanului n-au gîndit la adevărul fiziologic, întrupat în scrierea ei, şi nici trebuia să gîndească, pentru că au copiat natura şi natura e întotdeauna adevărată ; geniul consistă în a o face interesantă, de a băga de seamă ceea ce toată lumea scapă din vedere.

Cuvîntul, pentru care am căutat să dăm seama mai pe larg despre caracterul copilei, este următorul :

Scrierile dramatice se deosebesc în două : în cele cari interesează prin caractere şi cele cari interesează prin planul sau fabula lor. După a noastră părere numai acestea din urmă pot fi prefăcute în vodeviluri. Închipuiască-şi cineva pe *Zgîrcitul* lui Molière vodevilizat, cu cîntece, cu ritorneluri, în care se repetează de şapte ori acelaşi cuvînt — ce efect ar face ? Dar fabula piesei de faţă nu interesează de loc, ci numai caracterele. Găsim şi vodeviluri cu caractere interesante, dar să nu se uite, că cupletele sînt amestecate de nevoie în text, în urma unei legi franţuzeşti, care nu învoia decît cîtorva teatre reprezentarea de comedii serie. Astfel, bietul Scribe de ex. s-au văzut silit s-amestece versuri nesărate în comediile sale pline de viaţă şi de spirit. Dar ceea ce Scribe făcea de nevoie, d. Carada face de bunăvoie şi preface o scriere dramatică într-o jucărie teatrală.

Scanned with OKEN Scanner

Ariile d-lui Flechtenmacher[4] sînt frumoase, dar le trebuia un libret de operetă şi se ştie, că un libret nu face niciodată pretenţia de a fi o scriere dramatică. Arta muzicală e prea însemnată în sine pentru a face concesii piesei, iar arta dramatică este iar prea însemnată pentru a sluji de libret muzicei. Efectul pe care-l face împreunarea amîndurora este totdeauna hibrid. Pe cînd omul declamă mai cu foc şi pune în relief caracterul lui, deodată te pomeneşti că se întoarce spre public, se pune în poziţie şi începe a cînta. Închipuiască-şi cineva lucrul aievea şi nu se va putea stăpîni de rîs. Să presupunem, de pildă că se-ntîlnesc Napoleon[5] şi cu Cavour[6], discută interese grave, pun în accent şi în gest toate patimele mari cari însufleţesc faptele lor, şi... deodată-şi întorc spatele şi încep a trage un cîntec. În piese într-adevăr dramatice cîntecul e numai acolo la loc, unde e la loc şi-n realitate. Cîntec de dor sau de veselie ca monolog, dar şi atunci mai mult îngînînd şi fără acompaniament de orchestră.

A fost lipsă de gust de a preface o piesă, în care caracterele sînt lucrul principal, în vodevil. Alta-i piesa, a cărei fabulă interesează iar personajele sînt păpuşi. Acolo publicul de mai nainte nu ia la serios reprezentaţia, ci rîde de încurcăturile ciudate şi neverisimile sau de caracterizarea exagerată. Deci acolo încape cîntec — este o reprezentaţie teatrală, nu dramatică.

În drama adevărată însă persoanele nu sînt scornite din minte, ci reale. Vodevilu-i poveste, în care întîmplările şi încurcăturile sînt lucrul de căpetenie, drama nu-i poveste ci viaţă reală, simţită.

Dar în sfîrşit ce s-a făcut nu se mai poate disface. *Urîta satului* nostru rămîne vodevil. Muzica pierde prin piesă şi piesa prin muzică, operetă nu-i, comedie asemenea nu, de aceea impresia totală e falsă.

Jucat a fost vodevilul foarte bine. Dacă au existat greşeli, ele au fost de concepţie, nu de executare. Greşală de concepţie ni se pare însă jocul D-şoarei Dănescu. în actul I la început. Ileana despletită inspiră milă privitorilor, pe cînd nu acesta-i simţemîntul, care ar trebui să-l inspire. E un copil sălbatic, isteţ, guraliv, peste măsură îndărătnic, cu părul încîlcit poate, dar nu despletit.

Scanned with OKEN Scanner

Tonul întreg, în care e ţinut rolul la început ni se pare prea sentimental. Abia dragostea-i deschide ochii şi-o face sentimentală. Atunci îşi lasă capul în jos şi gobeşte. Trebuie să facă în scenele de-ntîi impresia unei fiinţe sănătoase, pline de viaţă şi îndărătnicie, care se mînie de ce zice lumea, dar nu se mîhneşte. Uşor se mînie, uşor se desmînie şi ura locuitorilor asupra ei se explică tocmai prin sălbăticia ei, prin caracterul ei de „băiet", nu prin urîciune fizică sau prin mizerie. Cînd vine la horă, împopoţonată ca o brezae, se vede şi mai mult c-a venit să joace din îndărătnicie şi tocmai stîngăcia cu care s-a gătit, arată că nu-şi dă seama de ce se gătesc oamenii.

Abia iubirea o dăscăleşte şi cînd e-n amorată atunci se schimbă şi port şi gest şi totul. Copilul a devenit femeie.

D-ra Dănescu e o damă plină de talent, vorbeşte cu totul fără afectaţie, niciodată nu se preface a simţi ci simte într-adevăr, are glas frumos şi curat, încît fără îndoială va deveni una din actriţele cele mai bune ale teatrului naţional. Cu atît mai mult ne place a crede, că va şi deosebi oricînd laudele exagerate de cele mai cu măsură, dar mai drepte, şi va ţine în samă sfaturile, cînd ele vor nemeri adevărul.

D. Mateescu[7] în rolul lui Florea au jucat cu simţire pornită, şi sănătoasă pînă la capăt ; nicăiri n-a căzut în sentimentalism. D. Hagiescu[8] au fost grimat cu perfecţie şi au avut momente, cari dovedesc că d-sa studiază caracterele. D. Panu[9] în „Dumitru Cercelaru", d-ra Poenaru[10] în „Păuna", c-un cuvînt toţi au fost prea bine preste tot. Este în teatrul românesc un progres evident — tinerii nu mai sînt manieraţi, vorbesc ca oamenii şi se poartă astfel. Afectaţia dispare pe zi ce merge şi oamenii au început să cunoască, că reprezentează pe scenă oameni şi nu păpuşi.

Spectacolul s-au început cu proverbul *Un amor neaşteptat,* comedie „locală" într-un act de dl. de Trois-Etoiles. Lucrul cel mai simplu ar fi fost să se spuie autorul piesei şi că e tradusă din franţuzeşte. Căci în ce consistă coloarea locală (a) piescioarei ? O fată din „pansion" şi un băiat, abia scăpat de pe băncile liceului se găsesc în toate ţările şi n-au nici un caracter local. Localizarea

consistă în răsbotezarea numelor proprii. O spunem drept, este un fel de neonestitate literară, de a lua piese franţuzeşti, a schimba numele persoanelor, a nu numi pe autor şi a trece apoi piesa drept „locală“, compusă de d. * * * . Iată în ce consistă această neonestitate. În genere toată lumea ştie cine este d. * * * iar stelele nu-s decît o precauţiune în caz dacă s-ar descoperi că adevăratul autor e un franţuz.

Scanned with OKEN Scanner

XXVIII. REVISTA TEATRALĂ : DOUĂ ORFELINE*
dramă în cinci acte

Arta dramatică n-are în România nici un singur azil, în care să se poată dezvolta în liniştea şi cu maturitatea ce i se cuvine. Neavînd fonduri statornice, teatrul românesc e avizat la nestatornicia gustului publicului celui mare, căci atîrnă de la încasările serale. Dar nestatornicia lui materială are drept efect şi nestatornicia artistică. De o jumătate de secol putem zice că se joacă teatru şi cu toate acestea pînă acuma nu s-au cristalizat încă un repertoriu, care să nu se învechiască niciodată. Lipsa de capital bănesc, cauza lipsei unui capital artistic, teatrul n-are repertoriu statornic, actorii n-au o sumă de roluri studiate din piese de caracter, cari să nu se învechiască niciodată, ci siliţi a interesa publicul şi a-l atrage oricum la reprezentaţii, actorii joacă rolurile, care cum îi vine, piesele se schimbă foarte repede, încît abia se mai repetează vr-o una de două sau de trei ori ; cu un cuvînt atîrnarea de publicul cel mare e cauza de căpetenie pentru care nici repertoriul nu-i de samă, nici actorii n-au vremea materială să-şi studieze „con amore“ rolurile şi nici e cu putinţă ca teatrul să se ridice la gradul unei instituţii de cultură.

Ar trebui ca măcar un teatru din România să fie al Curţii, să atîrne de ministrul casei civile (...) iar nu de gustul primitiv al poporului de jos sau de cel stricat al plebei de sus. Atunci s-ar putea juca o piesă de zece ori,

* Cronică în *Timpul*, II, nr. 294, sîmbătă 31 decembrie 1877, la rubrica *Revista teatrală*, p. 3. A fost semnalată de Florin Tornea în studiul : *Eminescu despre caracterele dramatice*, publicat în SCIA, nr. 3—4/1955, p. 298, nota 1). E reprodusă în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 191—194.

Scanned with OKEN Scanner

fără ca micimea încasărilor serale să aibă efect asupra direcţiei artistice a instituţiei, asupra repertoriului şi personalului.

Dar azi nu este aşa. Oamenii trebuie plătiţi, trebuie să aibă din ce trăi, pentru aceasta trebuie ca spectatorii să fie numeroşi, ca să fie numeroşi trebuie să se dea piese pe gustul celor mulţi — „numerantur non ponderantur“ — şi ca să fie pe gustul celor mulţi, trebuie să producă „frica şi mila“ lui Aristotel prin piper de Cayena. Astfel în teatrul central al unei naţii de preste zece milioane de suflete se dau *Orfelinele* cu sala plină, iar de s-ar da *Zgîrcitul* lui Molière sau *Hamlet* a lui Shakespeare, sîntem siguri că sala ar fi goală. O asemenea împrejurare se explică, se scuză chiar — dar nu se justifică. Ar fi drept ca un popor atît de numeros ca al nostru să aibă măcar un singur teatru model, c-un repertoriu model şi nu ne îndoim că acest teatru şi-ar creşte publicul. Azi ar veni puţini, mîni mai mulţi, poimîni şi mai mulţi, încît preste zece ani singurul teatru care ar fi totdeauna plin, ar fi cel bun.

Ce să zicem despre *Orfeline*? O piesă de senzaţie, penibilă adesea, cumplită în dispoziţia ei. Avem aci un copil lepădat în zăpadă, o oarbă, un schilod (stîrpitură), o cerşetoare văduva unui hoţ spînzurat, o răpire ziua mare, o cădere în drum, de stă să treacă trăsura peste oarbă, o luptă la cuţite între fraţi, în care unul din ei cade, un penitenciar, c-un cuvînt o pastetă de crime, boale, vicii şi degradare omenească, care-ţi face părul măciucă-n cap şi te scutură friguri le.

Se-nţelege că adevărata artă e tocmai contrariul de la aceasta. Să nu se uite un lucru : arta e senină. Moartea la creştini e un schelet, la cei antici e un geniu cu făclia întoarsă. Adevărată şi o imagine şi cealaltă, dar cea din urmă face o impresie senină.

Ei bine, boala, schilodirea, c-un cuvînt defectele fizice nu fac o impresie senină, ci penibilă. Dar tot ce vine din afară, precum sărăcia, întîmplările, cari nu sînt izvorîte din propriul meu caracter, toate acestea n-au a face cu scena. Înainte de toate, persoanele unei piese trebuie să fie sănătoase atît trupeşte cît şi la minte. Mai tîrziu pot nebuni, dar în partea expozitivă a piesei trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

fie sănătoase, să aibă forme normale, să vorbească ca oamenii, în sfîrşit în dramă n-avem a face cu abnormităţi fizice sau morale.

Să luăm a tragedie antică, spre exemplu pe *Regele Oedipus* a lui Sofocle[1]. Oedipus e un caracter violent. La Theba[2] domneşte ciuma, din cauză că zeii sînt mînioşi pentru uciderea nedescoperită a predecesorului lui Oedip. Oedip, mişcat de rugămintea poporului, hotărăşte pedeapsa cea mai aspră pentru omorîtorul regelui Laios.

Poporul tot e încununat cu ramuri verzi de întristare, de pe altare se înalţă fumul jertfelor către zei, această solemnă jertfă publică e impuitoare în antica ei simplitate. Oedipus, fără să ştie că el însuşi e omorîtorul lui Laios, promite poporului şi promite sieşi în fundul conştiinţei, că va afla prin stăruinţă pe ucigaş. Să nu se uite că fabula despre Oedipus era cunoscută întregului popor grecesc şi că în momentul cînd gura lui Oedipus osîndea pe omorîtor, tot poporul ştia că el e omorîtorul. Demosul antic, ştiind aceasta, ascultă c-o adevărată spaimă tragică cuvintele eroului piesei. Vine preotul Teiresias, chemat să ghicească care-i omorîtorul. Teiresias nu voieşte să vorbească, speriat de adevărul pe care-l ştie. Oedipus îi impută rea credinţă, pînă ce preotul îi spune în sfîrşit. Toată scena e tragică. În fine vine păstorul, care descopere toată fabula. Efectul e cumplit. Regina stă înmărmurită. Oedipus o întreabă ceva. Ea nu răspunde nici un cuvînt ci iese din scenă şi se sinucide. El văzînd adîncul mizeriei sale sufleteşti, ştiind că şi-au ucis părintele său, că s-au căsătorit cu mumă-sa, îşi scoate ochii, ca să nu mai vadă o lume, a căreia privelişte îl doare şi pleacă dus de mînă de un copil al său într-o insulă pustie în exil.

Este ceva măreţ şi senin în toată concepţia aceasta. Dar în această piesă nu este nimeni bolnav în scenă, nici schilod, nici sărac. Sînt oameni normali, cari espiază crime, ce au răsărit din însuşi caracterul lor.

Dar destule spunem in usum Delphini. Ne pare rău din punctul nostru de vedere de atîta talent ce pun actorii noştri pentru a reprezenta piese de soiul *Orfelinelor*.

Constatăm numai că piesa a fost jucată excelent. Asemenea punerea în scenă, gruparea persoanelor în deose-

Scanned with OKEN Scanner

bitele părți ale piesei au fost adesea foarte frumoasă : astfel de ex. scena finală a actului (sau tabloului) al doilea părea a fi o icoană istorică, atît de estetică era gruparea. Dame și bărbați au jucat cu vervă pînă la sfîrșit. De d. Pascaly în rolul lui Petru Frochard nu vorbim bucuros. A jucat bine dar ne vine oricum să zicem, că cu acel excelent*... pe care... bine, dacă d. Pascaly juca rău de tot rolul lui Petru. Deie-ne voie a spune că un actor atît de inteligent și atît de bine făcut precum e d-sa, n-are nevoie să joace schiopi și urîți. Poate c-ar mai fi în teatru alții cari s-ar potrivi mai mult decît d-sa pentru a reprezenta nevolnici.

Foarte bine a fost D. Velescu[3] în Jaques Frochard. Drept că acest Jacques împreună cu mumă-sa sînt singurii oameni reali în toată piesa ; de rînd dar reali.

În fine singurul act care a făcut o impresie senină, deci estetică este al doilea, care începe printr-un banchet și sfîrșește printr-un duel. Acest act e el însuși o dramă întreagă și a fost bine jucat.

Peste tot însă n-am mai avea nimic de zis în privirea jocului. D-ra Popescu[4], d-ra Constantinescu[5], d-nii Christescu,[6], Iulian[7], Panu ș.c.l. au fost bine. Numai d. de Ligniere nu vorbea natural. Poate că așa se și cuvine pentr-un șef al poliției.

Piesa a avut succes, pe care i-l dorim din punctul de vedere al existenței materiale a teatrului, dar nu i l-am dori din punctul de vedere al artei dramatice ca atare..

* Exemplarul din colecția Academiei avînd pagina deteriorată, de la punctul indicat n-am putut descifra cîteva cuvinte.

Scanned with OKEN Scanner

XXIX. REPREZENTAȚIILE ROSSI*

La 24 curent s-au reprezentat *Hamlet*. Dacă în București am avea dreptul de-a fi exigenți și n-am trebui să fim mulțumitori din inimă pentru orice scînteie de arte adevărată, am avea observații de făcut, nu lui Rossi[1] însuși, ci asupra reprezentației ca întreg. O piesă, dar mai cu seamă una de Shakespeare este un op de arte, în care toate caracterele sînt atît de însemnate, încît merită jucate de artiști mari. Se înțelege de sine însă, că nu se va găsi poate niciodată o trupă, care să întrunească în sine atîția artiști excelenți, încît întregul op de arte să se poată privi ca un bas-relief din care nici o figură să nu răsară prea afară din marginele, care despart statua izolată de bas-relief. Deosebirea între trupă și Rossi este prea mare, încît pentru a stabili unitatea concepțiunii shakespeariene am trebui să scădem mult din Rossi, sau să adăugăm mult trupei.

În trupă avem un orchestru, în care un singur instrument prevalează cu mult. Nu-i vorbă, celelalte instrumente acompaniază bine și cu măsură, dar totuși partitura unui singur instrument răsare mai mult. E o statuă izolată înaintea unui bas-relief. Cu multe schimbări făcute scrierii asemenea am trebui să nu fim înțeleși. Dar mulțămitori precum sîntem pentru orice arte adevărată, renunțăm de mai nainte de a-l vedea pe Shakespeare interpretat ca întreg, așa îl văd ochii sufletului nostru și ne declarăm cu asupra de măsură învinși de jocul puternic al marelui maestru italian.

* Cronică în *Timpul*, III, nr. 22, sîmbătă 28 ianuarie 1878, la rubrica *Cronică*, p. 3. Paternitatea eminesciană a fost semnalată întîi de Florin Tornea în studiul *M. Eminescu și arta actorului* (vezi *Teatrul*, nr. 2/1956). Cronica a fost republicată la stăruința noastră în rev. *Teatrul*, nr. 5/1964. E reprodusă și în vol. *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, Iași, 1970, pag. 195.

Scanned with OKEN Scanner

XXX. TEATRUL ITALIAN: DOI SERGENȚI*

Doi sergenți[1] este, credem, piesa, în care talentele comandorului Ernesto Rossi găsesc cea mai bună ocazie spre a se dezvolta și a ni se pune în vedere. Pentru aceea, maestrul a ales această piesă la reprezentația dată în beneficiul său.

Cele dintîi două acte sînt o admirabilă gradațiune de afecte; sublim de la început pînă în sfîrșit, jocul maestrului, la încheiere, ajunge la culme și ne răpește mințile. Mai presus decît momentul în care Luigi se repede în mare, ca trecînd înot să-și facă datoria și să moară, mai presus decît acest moment nu e decît entuziasmul publicului. Cununile cad la picioarele marelui actor, întregul public se rădică, teatrul se cutremură sub bravele pline de căldură; deodată însă de sus, din galerie, începe a cădea un puhoi de bucăți de hîrtie asupra oamenilor din parter.

Ce-o mai fi și asta?

Sînt versuri franțuzești, un sonet al d-lui Fr. Damé, tipărite, credem, cu cheltuiala autorului-poet.

Nu ar fi fost oare mai bine, ca în loc de a fi scris acest stich, d. Fr. Damé să fi făcut seamă pentru răniți? iar în loc de a fi cheltuit pentru tipărirea lor, să fi cumpărat cîteva sacale de apă rece și să le fi vărsat de sus asupra publicului entuziasmat?

* Cronică în *Timpul*, III, nr. 39, duminică 19 febr. 1878. Greșit atribuită lui I. L. Caragiale, cronica aceasta a mai fost reprodusă în *Opere*, vol. V, p. 468, ediția 1938, îngrijită de prof. Șerban Cioculescu. De aici a trecut și în alte ediții ale operelor marelui dramaturg. Paternitatea eminesciană a cronicii a fost semnalată mai întîi de Radu St. Mihail într-o notiță asupra volumului: *I. L. Caragiale despre teatru* (vezi *Iașul literar*, nr. 2/1958, p. 118).

Scanned with OKEN Scanner

XXXI. ATENEUL*

Sîmbătă seara d. Olănescu[1] a ţinut în sala Ateneului o conferinţă asupra Teatrului. Publicul a fost numeros şi nici n-a prins de veste cînd au trecut două ceasuri, cît a vorbit conferenţiarul.

D. Olănescu a istorisit în ce chip şi prin cîte şi mai cîte teatrul, ca literatură şi artă, a trecut pînă în vremea noastră ; a arătat adică cum se cam dă cu socoteala că ar fi luat naştere această minunată născocire a duhului omenesc, apoi cum, după cîte se pot şti, teatrul, la deosebitele neamuri de pe pămînt, a crescut şi a propăşit pînă să ajungă unde astăzi se află.

Cam astfel adică a urmat conferenţiarul :

Izvorul teatrului, deşi se pierde în întunericul vremilor mitologice, dovezi destule se pot aduce cum că teatrul trebuie să fi luat naştere din slujbele şi datinele religioase ale vechilor închinători de idoli. Însă, anume şi la sigur unde, cînd şi ce fel şi-a luat început, este o întrebare poate tot aşa de grea şi în privinţa teatrului ca şi în privinţa omului.

Mai la toate neamurile, teatrul a fost chemat la sarcină culturală mai mult ori mai puţin însemnată, pe care şi-a îndeplinit-o cînd mai bine cînd mai rău, după cum şi literaţii şi artiştii au fost mai mult ori mai puţin pătrunşi de dînsa.

Aşa a mers lucrul, începînd de la străvechia împărăţie a chinejilor, cu optsprezece sute şi mai bine de ani înaintea lui Christos, şi pînă la Ţara-Românească pe la leat 1821—1836.

*** Dare de seamă în *Timpul*, III, nr. 40 din 21 febr. 1878 (marţi) p. 3. N-a mai fost semnalată şi nici republicată pînă acum.**

La unele neamuri, teatrul a stat pe loc fără să facă un pas măcar către desăvîrşire ; la altele iar, a păşit cu încetul, aşa că pînă azi nu prea se găseşte departe ajuns, la altele apoi, adică la neamurile apusene ale Europei, teatrul, ca literatură şi artă, a mers departe, foarte departe.

Conferenţiarul a arătat deosebitele soiuri de literatură dramatică, precum şi multele feluri de aşezăminte, obiceiuri şi datine ale artei teatrale, la toate neamurile din vechime pînă astăzi.

Îndeosebi şi mai cu dinadinsul s-a oprit conferenţiarul la teatrul nostru. Pe la 1821 în Moldova, şi în Muntenia mai tîrziu ceva, nişte tineri de neam făcură încercări de reprezentaţii teatrale în limba franţuzească şi în cea grecească. Pe urmă s-au început a se da în limba românească bucăţi teatrale tălmăcite ori originale, toate bune şi cuviincioase.

Dintru început, îndeoşte toată tinerimea aleasă de pe atunci, iubitoare de patrie şi cultură, s-a străduit mult pentru Teatrul Naţional, însă, ca întemeietori ai lui, conferenţiarul a pomenit cu deosebire pe Asaki, I. Cîmpineanu, Aristia, Costache Mihăileanu, Costache Caragiale, Ion Wahmann şi mai cîţiva.

Trecînd apoi la starea teatrului românesc astăzi, a arătat cum că clădirea, ale cărei temelii cu atîtea jertfe le puseseră foarte bine acei bărbaţi cu tragere de inimă pentru luminarea şi înălţarea neamului, acum a ajuns de tot părăginită, în privinţa atît a literaturii cît şi a artei ; şi astfel, a încheiat că prin urmare această foarte folositoare clădire are neapărată şi grabnică nevoie, pînă una alta de proptele, şi pe urmă de meremet cu temei.

Conferenţiarul a vorbit cu cunoştinţă de cauză ; statornicindu-şi bine planul, şi-a stăpînit pe deplin obiectul, iar pentru limba curat românească în care vorbeşte, nu puţine laude i se cuvin.

De aceea şi publicul a rămas foarte mulţumit în unanimitate, afară de un singur glas, care s-a rostit pe faţă ca adînc nemulţumit. Cînd conferenţiarul a spus că actorii sînt foarte vinovaţi de căderea teatrului nostru, un individ din fundul salei, a protestat categoric. Publicul, rîzînd, l-a chemat la tăcere...

Scanned with OKEN Scanner

Conferenţiarul a urmat, zicînd că actorii de la noi sînt aşa şi pe dincolea ; dar n-a apucat să-şi sfîrşească bine fraza, şi individul cu pricina a protestat a doua oară. Publicul l-a cam batjocorit.

Conferenţiarul şi-a luat şirul vorbirii şi iar s-a legat de actori, că aşa era scris în foiţele lui. De astă dată, împins cu tărie de mîncărimea protestării, individul a aruncat conferenţiarului o apostrofă deznădăjduită, pentru care publicul l-a huiduit bine şi l-a ameninţat că-l dă pe uşe afară scărpinat.

La această demonstraţie colectivă, cum s-ar zice diplomaticeşte, i s-a tăiat omului pofta de a mai face apostrofe de frica vreunei catastrofe, şi astfel conferenţa n-a mai fost întreruptă decît de aplauzele publicului. Toată lumea aplauda — numai protestantul ba.

Se zice că interesantul individ era un fiu al Melpomenii, dl. I. P...*, actor în Societatea dramatică naţională.

O ! Melpomeno, mumă ciudată ! pe copiii tăi, în cea mai mare parte, adevărat că nu-i răsfeţi, însă — urîtă creştere le dai !...

* Probabil e vorba de actorul Ion Panu.

XXXII. TEATRUL NAȚIONAL*

Sub acestaşi titlu, *Românul* de azi, dînd cititorilor noutăţi de culise, între altele spune cum că traducerea în versuri a tragediei *Roma învinsă*[1], pe care Societatea dramatică naţională o studiază spre a încheia cu dînsa stagiunea, s-a cumpărat de către Societate de la traducător cu suma de 80—100 galbeni.

Este un neadevăr din partea *Românului*, şi traducătorul, întrucît îl priveşte, ne roagă să restatornicim adevărul.

Afacerea traducţiei *Romei învinse*, stă cu totul altfel de cum spune *Românul*. Traducătorul a fost chemat şi însărcinat de către Onor. Direcţia generală a Teatrelor să facă traducţia de care e vorba cu condiţiile următoare :

Traducţia va fi exclusiva proprietate teatrală a Societăţii dramatice naţionale şi exclusiva proprietate literară a traducătorului ; el se va bucura fără restricţie, oricînd şi oriunde, de drepturile ce-i acordă legea şi regulamentul teatrului, după ce din aceste drepturi se va fi tras suma de 600 de franci, pe cari onor. direcţie generală s-a îndatorat a-i înainta în cursul lucrării.

Acesta e adevărul curat în afacerea traducţiei *Romei învinse*, iar aserţia *Românului* este falsă.

* Notiţă în *Timpul*, III, nr. 83, joi 13 aprilie 1878, p. 3. N-a mai fost semnalată şi nici reprodusă pînă acum.

XXXIII. MILLO ÎN BUCUREŞTI*

Luni d. Millo a reprezentat în sala Bossel *Lipitorile satelor*, cu care ocazie am văzut că bătrînul artist n-a pierdut nimic din vigoarea şi virtuozitatea lui.

Rolul său propriu l-a jucat cu o vervă, care ne făcea să uităm cu totul că artistul are astăzi peste 65 ani. Aceeaşi vioiciune, acelaşi joc al fizionomiei, aceeaşi putere de mai nainte. Publicul era încîntat, ba chiar actorii erau cuprinşi de acelaş curent de veselie, de rîdeau împreună cu publicul. Un lucru avem însă de observat, care ni se pare destul de însemnat pentru a reveni şi altădată asupra lui.

Actorii, cari au dat concursul lor în această piesă, sînt în mare parte diletanţi ori începători, încît nu s-ar fi cuvenit ca d. Millo să se înconjure cu ei. Nu zicem nimic de d. Mincu[1], care ca rutinar în vîrstă joacă în maniera lui toate rolurile cu un fel de haz cu totul propriu, care priveşte mai mult persoana şi maniera lui de-a juca, decît caracterul reprezentat. Dar Măriuca de ex., ar fi trebuit reprezentată de o persoană cel puţin simpatică. Citäm tocmai acest exemplu pentru că nu se cuvine indulgenţă, acolo unde observăm o absolută greşală în alegerea carierei. Alegîndu-şi cineva cariera re-

* Cronică în *Timpul*, III, nr. 88, vineri 21 aprilie 1878, la rubrica *Cronică*, p. 3. Greşit atribuită lui Caragiale, cronica aceasta a fost reprodusă în *Opere complete* (vol. V, p. 468—470, ed. 1938). De aici a trecut şi în alte ediţii. Paternitatea eminesciană a fost semnalată mai întîi de criticul de teatru N. Barbu (vezi *Iaşul nou*, nr. 1/1952, p. 144, apoi definitiv stabilită de cercetătorii din cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.S.R. din Bucureşti (vezi *Cronica* SCIA, nr. 1—2/1956, pag. 355—360. Reprodusă şi în vol. *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 196—198.

Scanned with OKEN Scanner

prezentării dramatice, trebuie să știe că tocmai arta aceasta are exigențe fizice, pentru că instrumentul artistului e chiar fizicul lui. Cu acea zestre fizionomică, pe care o are d-na ce a jucat pe Măriuca din *Lipitorile satelor*, nu se prezintă cineva pe scenă.

O părere nefavorabilă avem și despre restul trupei improvizate. Deci, oricît am prețui de mult geniul individual al lui Millo, găsim totuși că se cuvine neapărat, ca să se înconjoare altfel. Nu zicem că toți acești domni, ar fi lipsiți de talent, dar a recunoaște un talent mediocru sau ascuns, sau nedezvoltat, nu va să zică a recunoaște că el are deja dreptul de a seconda pe un om ca Millo într-o piesă, cu care acesta din urmă a cules atîția lauri și atîtea aplauze.

Cestiunea se prezintă sub/ două/ puncte de vedere, unul estetic, altul de bună-cuviință.

Esteticește o piesă e totdeauna un întreg, ca și un tablou, ca și o statuă. Un tablou, în care o singură figură e excelentă, foarte excelentă chiar, iar celelalte caricate, e un tablou rău.

Din punctul de vedere al bunei-cuviințe întîmpinarea noastră e și mai aspră. Asemenea înjghebări sau improvizări de trupe arată din două lucruri unul, sau puțin respect pentru public sau ignorarea deplină a exigențelor unui oraș mare cum sînt Bucureștii.

Foarte cu greu ne-am hotărît a face aceste observații, numai pentru că n-am dori să atingem persoana unui oaspe atît de iubit, care după ce a lipsit un an aproape din București, vine astăzi înapoi și are drept de-a fi întîmpinat cu bine și cu bucurie. Dacă deci reprezentația în întregul (ei) ar fi fost — oricît de mediocră — numai admisibilă, dacă privazul, ce înconjura portretul măiestru al cîrciumarului evreu ar fi fost cîtuși de puțin bun, am fi tăcut. Dar reprezentația a fost purtată, întreagă de la început pînă la sfîrșit de umerii unui singur om. E drept că publicul venise să-l vadă pe Millo și l-a văzut tot așa de plin de spirit și vioiciune, ca și mai nainte, dar publicul venise să vadă și o piesă, nu numai scene izolate, căci adesea cînd personajul Evreului lipsea de pe scenă, fundul salei Bossel nu mai semăna a scenă, ci a altceva.

Scanned with OKEN Scanner

Găsim că e în interesul artistului, în interesul său cel mai bine înțeles, ca să se încunjure altfel ; nu zicem cu genii sau cu artiști eminenți, dar din șirul celor ce-l secondează să lipsească cel puțin figurile *imposibile*. Repetăm dar, că deși întîmpinăm cu bucurie sosirea d-lui Millo, deși prețuim fără rezervă talentul său propriu, sîntem totuși siliți a stabili ca o exigență inevitabilă ca să joace înconjurat de o trupă regulată, care să-și învețe rolurile, încît să putem vedea piese întregi — și nu numai virtuozitatea individuală a unui singur personaj din piesă.

Scanned with OKEN Scanner

XXXIV. TEATRUL ROMÂNESC: DESCHIDEREA STAGIUNII 1878/79

Dumineca trecută, 1 octombrie, Asociaţia dramatică şi-a deschis stagiunea cu reprezentaţia *Fiica lui Tintoretto*[1], melodramă în cinci acte.

Ca toate melodramele „de boulevard", după cum se zice în termenii de teatru, şi *Fiica lui Tintoretto* este un spectacol interesant în care o intrigă încîlcită şi presărată cu situaţii enigmatice, ţine loc de tot : patimi umflate cîte vrei, dar la caractere să nu te aştepţi, minuni închipuite destule, dar adevăr lumesc de loc. Eroii se nasc, trăiesc şi mor, umblă, se mişcă, intră şi ies, totdeauna *ex machina*, fără altă noimă decît spre a sluji încîlcirii melodramatice. Un intrigant, cel puţin un om mîrşav şi spurcat, (după fapte numai, căci aminteri, după vorbele lui naive se vede a fi băiat bun) încurcă şi turbură fericirea şi liniştea a o sumă de alte persoane cinstite, ori din ambiţie, ori din dragoste, ori din „sfînta foame a banilor", ori din cine ştie ce altă netrebnică pornire, sau şi mai bine din toate deodată, ca să fie melodrama şi mai grozavă. Ba încă, mulţi intriganţi de melodramă, dacă i-ai întreba la o adică, nici ei n-ar şti să spuie pentru ce fac atîtea mişelii şi supără oamenii de treabă buni nevinovaţi ; dar ei supără pentru că-i supără ; aminteri ce fel de melodramă ar fi aceea fără un „infam intrigant" ?

* Cronică în *Timpul*, III, nr. 220, vineri 6 octombrie 1878 sub titlul *Teatrul românesc*, la rubrica Foiletonul *Timpului*, p. 2. A fost reprodusă în lucrarea : I. L. Caragiale — *Opere complete*, vol. V, pag. 258—260, fiind greşit atribuită marelui dramaturg. După această ediţie (1938) au mai reprodus-o şi alţi editori ai operelor lui Caragiale. Paternitatea eminesciană a fost semnalată mai întîi de criticul N. Barbu în articolul *Caragiale om de teatru* (vezi *Iaşul nou*, nr. 1/1952, p. 144). Reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 198—200.

Intrigantul umblă ce umblă, patru acte d-a rîndul, dar în sfîrşit, în actul al cincilea, i se înfundă şi lui; ori că-l ia şi-l duc la poliţie, ori că victimele lui chiar îl răpun; ori că se ucide el însuşi de mustrarea cugetului; ori, dacă nu i se întîmplă una din astea, apoi trebuie neapărat să-i cază apoplexie sau tavanul în cap, pentru satisfacţia înaltei nobilimi şi onor public.

Acesta e calapodul literar, pe care e turnată şi *Fiica lui Tintoretto*; şi în adevăr, în această melodramă, miţelul Arezzo, după ce a făcut atîtea ticăloşii, moare la sfîrşit trăznit de o încurcătură galopantă de intestine, şi astfel se descurcă toată comedia.

Astfel dar, pentru deschiderea stagiunii unui mare teatru naţional, nouă ni se pare că alegerea unei bucăţi de soiul cam *rococo* al melodramelor „de bulevard", nu este tocmai nimerită.

Traducţia melodramei *Fiica lui Tintoretto* se datoreşte unei pene strălucite, ce nu pentru întîia oară păcătuieşte numai de hatîrul muzelor româneşti (vorba ceea — El iubeşte muzele româneşti. Dar muzele pe el? Şi el pe ele). Şi se poate zice într-adevăr că e o traducţie minunată, de vreme ce traducătorul, anume *d. Frideric Damé*, nu ştie, nu poate să ştie româneşte.

Onor. Comitet teatral are în frunte-i, ca Director General pe d. Ion Ghica[2], preziéntul Academiei Române şi în sînu-i pe d. G. Sion[3], membru în aceeaşi Academie; — nu mai pomenim şi de mult-iscusitul d. Pseudo-Ureche, membru şi în Comitetul teatral, care se zice c-a părăsit jeţul academic fiindcă, din nenorocire şi dimpotrivă cu speranţele-i legitime, nu s-a dat premiul Năsturel operelor d-sale *spurii*[4], tipărite *adhoc*. — Prin urmare, de la acest onor. Comitet teatral, bucăţică ruptă din Academie, sîntem în drept a cere puţin respect pentru limba românească. Întîiul teatru românesc din ţară, cîrmuit de membri din Academia românească, pe a cărui scenă se vorbeşte o limbă ce numai românească nu-i, e cam ciudat lucru, ce-i drept. Şi de aceea, nici nu putem crede, că onor. direcţie generală a avut ceva în ştire despre traducţia minunată a d-lui Fr. Damé, cu care s-a deschis alaltăieri seara stagiunea teatrală.

Scanned with OKEN Scanner

Deschiderea unei stagiuni nu e tocmai un prilej pentru a se critica fiecare actor în parte, mai ales că toți sînt cunoscuți din trecut publicului. Însă o observație sau două, chiar de pe acum, întrucît privește aceea ce în franțuzește se zice — *l'ensemble*, credem că și-ar găsi loc în această dare de seamă.

Este elementar într-un teatru, că toți actorii trebuie să vorbească tot într-un glas, adică să aibă cu toții un diapazon statornic. Duminică seara multe scene s-au jucat așa, încît părea că un actor vorbește din pimniță și altul din podul casei ; iar cînd vorbeau mai mulți era și mai ciudat. La o întrebare șoptită, un actor poate răspunde într-un glas cît vrea de tare, însă nu într-un glas mai înalt sau mai adînc decît glasul căruia-i răspunde.

Apoi ar mai fi de dorit ca figuranții, coriștii și rolele de a doua și a treia mînă, să se arate ca făcînd parte vie din comedia ce se înfățișează pe scenă ; adică, la moartea unui erou, jalnici să fie, iar la nuță cheflii ; și dacă s-ar putea să nu mai steie drepți și la rînd soldățește, că doar disciplina dramatică se deosebește de cea de la cazarmă. Un erou zelos asudă în fața scenei în agonia ceasurilor din urmă, iar tovarășii lui de luptă, chip și seamă, pe cari el îi conjură cu limbă de moarte să-l răzbune și să scape patria de vrășmași, voinicii lui, stau drepți la linie, fără să-l asculte, și se gîndesc, unul că s-apropie Sfîntul Dumitru, altul că n-are palton ori că i s-au rupt ghetele, altul că n-a plătit abonamentul la birt, — fel de fel de nevoi, mă rog, cum are tot omul, măcar corist să fie. Toate aceste nevoi însă fiecare și le știe, și nu privesc de loc pe public, care ar dori să vază pe „tovarășii de luptă“ ai eroului ce moare, puțin mai mișcați de pierderea căpitanului lor.

Direcția de scenă ar trebui să se cam gîndească la îndreptarea acestor cusururi înveterate în teatrul românesc.

Sfîrșim, sperînd că la locurile competente din teatrul românesc părerile criticei cinstite vor fi citite măcar cu aceeași luare aminte, cu care se citesc măgulirile și laudele banale, gratuite sau nu.

Scanned with OKEN Scanner

XXXV. TEATRUL ROMÂNESC: RUY-BLAS*

Reprezentaţia marţi 17 octombrie

Pe cine să lăudăm? cui să-i mulţumim pentru plăcerea la care am fost părtaşi în seara aceasta?

Locul întîi, s-ar cuveni aceluia, care a urzit ideea acestei reprezentaţiuni şi după îndelungată lucrare a ajuns să vază opera genialului poet francez vărsată în cea mai amăgitoare limbă românească. Măestrul traducător[1] nu şi-a pus însă numele pe afiş; se vede că nu rîvneşte la cuvintele noastre de laudă; se vede că e mulţumit de mulţumirea publicului; se vede că mai mult doreşte să facă înainte de a zice „am făcut eu însumi!“ Ne mărginim deci a-i dori noroc la alegere şi spor la lucru.

Punem în locul întîi direcţia teatrului, care a ştiut să pue scena română pe calea artei adevărate şi să dovedească tuturor că, la urma urmelor, este cu putinţă, ca şi teatrul român să-şi găsească public în capitala României. Nu vom uita pe aceia, care au stat de pază la altarul Thaliei române în timpul, cînd toată lumea îl părăsise; nu vom trece cu vederea dreptul la vechime al acelor actori, ocărîţi poate, care au stat la locul lor şi atunci, cînd aproape nimeni nu mai venea să-i asculte; nu vom micşora meritul acelora, care, lipsiţi de povaţă binevoitoare şi de sprijinul publicului, s-au jertfit pe sine

* Cronică în *Timpul*, III, nr. 231, vineri 20 octombrie 1878 la rubrica *Teatru românesc*, p. 2—3. Fiind atribuită greşit dramaturgului I. L. Caragiale, a fost reprodusă în *Opere complete*, vol. V, ed. 1938, pag. 261—264. A mai fost reprodusă şi în volumul *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, pag. 201—204. Paternitatea eminesciană a fost semnalată de criticul N. Barbu în articolul: *Caragiale om de teatru* (vezi *Iaşul nou*, nr. 1/1952, p. 144). Argumentarea ne aparţine (vezi articolul: *Autorul cronicii?*, în *Tribuna*, nr. 13/1961).

din iubire pentru arta dramatică ; nu vom uita, în sfîrșit, nici pe aceia, care au voit să facă mult bine, dar n-au izbutit decît a pregăti izbutirea urmașilor lor în lucrare ; nu vorbim de cele petrecute, ci de cele ce se petrec ; nu voim să dăm răsplată, ci să ne bucurăm de succesul zilei de astăzi, și pentru aceea ne mărginim a lăuda punerea în scenă a tragediei *Ruy-Blas*.

Ruy-Blas însemnează o nouă epocă în viața teatrului român. Lucrarea începută acum cîțiva ani pentru regenerarea teatrului român, sprijinită de școala dramatică a d-lui Velescu[2], ajunge în *Ruy-Blas* la cel dintîi succes deplin. Întorcîndu-se după reprezentație acasă, chiar și pizmașul a trebuit să zică : „în sfîrșit bine !“

Tocmai „bine“ nu a fost reprezentația tragediei *Ruy-Blas* ; a fost însă mai presus de așteptarea celor ce cunosc teatrul nostru.

Vedem, în sfîrșit, o împărțire de roluri potrivită cu aplicările firești ale deosebiților actori ; vedem actori, care și-au învățat și studiat rolurile ; vedem oameni, care grăiesc în o limbă frumoasă și rostesc cuvintele limpede și răspicat, încît auzul nu pierde un singur sunet ; vedem, mai presus de toate, actori tineri, vestea unui viitor mîngăios.

Despre Iulian și Mateescu nu vom vorbi. Oricine îi știa mai presus de rolurile, pe care le aveau în *Ruy-Blas* și nimeni nu se îndoia că vor da strălucire hainelor, în care se îmbracă. Nu putem însă trece cu vederea, că este un actor român făcut oarecum anume pentru rolul lui Don Guritano, atît de bine cunoscutul Chicicovici, Hagiescu. Nu voim să zicem că Hagiescu juca mai bine ori mai rău decît Iulian, constatăm numai cu viuă părere de rău, că el lipsește din pleiada tinerilor actori ai capitalei. Pentru ce lipsește, nu știm. Destul, că această lipsă e o pierdere pentru public, pentru teatru și chiar pentru d. Hagiescu însuși ; publicul capitalei a pierdut un actor, pe care-l privea cu plăcere ; teatrul a pierdut o putere prețioasă și partea de public, ce-și avea pe Hagiescu de actor predilect : iară pentru d. Hagiescu nu este și nu poate să fie indiferent, dacă joacă alăturea cu oamenii săi ori cu alții.

Scanned with OKEN Scanner

Patru sînt (actorii), care au fost în *Ruy-Blas* mai presus de aşteptarea publicului : d-şoara Vasilescu[3], d. Velescu şi d. Petreanu[4], apoi d. Manolescu.

Un dar se părea că-i lipseşte d-şoarei Vasilescu, întocmai ca d-lor Velescu şi Petreanu : mlădioşia. Şi în adevăr, în actul II — d-ra Vasilescu abia putea să poarte rolul reginei, care, îndeosebi în acest act, e foarte greu, fiindcă nu e tocmai bine scris. În actul V ne-am încredinţat însă, că d-şoara Vasilescu este o actriţă, care ştie să fie purtată de rolul ei fără să-şi piarză stăpînirea de sine.

Tot astfel d. Petreanu la început nu se mişca decît foarte anevoie, dar în actul al treilea şi de aici înainte ne-a încredinţat că sînt roluri, pe care poate să le joace spre deplina mulţumire a privitorilor, şi nu putem decît să ne bucurăm de progresul despre care a dat dovadă în rolul lui Salust.

Despre d. Velescu ce să mai zicem ? Toate sînt în lumea aceasta cu putinţă. Erau odată oameni, care îl luau drept un actor imposibil ; acum însă trebuie să ne închinăm cu toţii înaintea unui succes adevărat. Don Cezar de la început pînă la sfîrşit a ieşit de minune.

Dar greutatea întregei reprezentaţiuni era aşezată pe umerii unui tînăr cu voce moale, simpatică şi aproape copilărească.

Ruy-Blas ! Ce are a face Ruy-Blas cu această făptură atît de mlădioasă şi oarecum fragedă ? Cînd intră în scenă, Manolescu ne face impresia unui băiat, care voieşte să poarte sarcina titanilor şi îl vedem parcă strivindu-se sub greutatea, pe care o poartă.

E prea tînăr Manolescu pentru rolul unui om, care după ce a vînturat ţara, se pune să reîntemeieze o împărăţie surpată. S-ar putea face mai bătrîn, dar vocea îl vinde ; în zadar pune mustaţă groasă, că tot flăcăiandru rămîne. Aceasta nu e vina lui, e însă un lucru, pe care nu trebuie să-l trecem cu vederea, cînd judecăm despre efectul şi valoarea jocului. Jocul fie cît de frumos, dacă nu e tocmai potrivit, multora le pare greşit.

Niciodată nu s-a pomenit un actor român, care să zică versurile atît de bine ca d. Manolescu şi, dacă e vorba, pizmuim pe d. Olănescu de mulţumirea pe care

Scanned with OKEN Scanner

trebuie s-o fi avut, auzindu-şi versurile zise de Manolescu. Cînd Manolescu le zice, ele curg ca izvorul limpede, încît nu o silabă, nu un sunet, dar un hiat nu se pierde, şi urechea rămîne amăgită de plăcuta înşirare a sunetelor. Astfel, cînd tirada lungă din actul al treilea se sfîrşeşte, auzitorii constată cu părere de rău, că a fost prea scurtă.

Gesturile şi mimica d-lui Manolescu nu-i sînt mai prejos de avîntul şi claritatea dicţiunii. Fieştecare moment în parte e desăvîrşit, ori cel puţin destul de aproape de desăvîrşire.

Dar este un lucru, pe care junele nostru trebuie să-l înveţe : stăpînirea de sine. Nu ştie să menajeze efectele ; o ia prea repede şi cu prea mult zel la început ; îşi cheltuieşte toate puterile înainte de vreme şi pentru aceea întregul joc face impresia unui lucru răsfirat şi lipsit de unitate.

Ce frumos e începutul actului întîi. Pe la sfîrşit însă el cade, şi nu cade fiindcă actorul joacă în urmă cu mai puţin avînt, ci fiindcă-şi dăduse prea mult avînt la început. Începînd de la actul al treilea d. Manolescu îşi poartă rolul cu măiestrie şi îl duce, rădicîndu-se mereu, pînă în actul V, cînd pare obosit, şi tocmai prin aceasta produce un efect puternic. Scena între regină, Salust şi Ruy-Blas este cea mai bine jucată dintre toate şi îndeosebi d. Manolescu în această scenă ni se dovedeşte de un actor cu talente extraordinare. Tocmai însă bunul cumpăt, cu care îl vedem jucînd în acest act dă întregei scene o deosebită înălţime estetică.

Legea artistului trebuie să fie stăpînirea asupra pasiunilor pe care le înfăţişează.

Scanned with OKEN Scanner

XXXVI. TEATRUL ROMÂNESC*

Societatea dramatică națională în anul acesta a mai căpătat în sînu-i o nouă societară de mîna întîia al cărei nume este destul de cunoscut publicului românesc, și care cu drept cuvînt, între toate femeile din teatrul național, se poate numi o artistă eminentă : voim a vorbi despre doamna R. Stavrescu, pe care zilele astea publicul o va vedea pentru întîia oară în această stagiune. D-na Stavrescu se va arăta în *Comediana*[1], unul din rolele sale de predilecție. Celor ce au mai văzut pe artista română în acest rol, este de prisos să le mai atragem atenția asupra afișului, ce va anunța, precum aflăm, în curînd întîia reprezentație a *Comedianei*.

Celor ce n-au mai văzut-o, ne credem datori a le atrage serios atenția, ca să nu scape acest spectacol din toate punctele de vedere interesant.

Comediana este o piesă, în care cele mai frumoase sentimente, caracterele cele mai interesante, unele înalte, altele triviale, sînt cu mult meșteșug țesute ca să dea naștere la o acțiune dramatică plină de situații teatrale D-na R. Stavrescu joacă rolul artistei. O altă societară, nu mai puțin simpatică publicului, d-na Sarandi, joacă rolul falsei artiste. E foarte interesantă împletirea acestor două existențe, — una reflexivă, plină de sentimente mari, și a cărei viață jumătate stă în domeniul idealului ; alta ușoară, neroadă, plină de patimi comune, și pentru care tot ce nu e realitate, tot ce nu-i pipăit nu are ființă.

* Prezentare în *Timpul*, III, nr. 249, duminică, 12 noiembrie 1878, sub titlul *Teatrul românesc*, p. 3. Greșit atribuită dramaturgului I. L. Caragiale, a fost reprodusă în *Opere complete*, vol. V, ed. 1938, pag. 471. Paternitatea eminesciană a fost semnalată de criticul de teatru N. Barbu, în articolul : *Caragiale om de teatru* (vezi *Iașul nou*, nr. 1/1952, p. 144).

Opoziţia acestor două caractere şi situaţii dramatice, ce se nasc din ciocnirea lor, este resortul de căpetenie al acestei drame.

Marţi, 21 noiembrie, va fi întîia reprezentaţie a *Comedianei*.

Lîngă numele unei artiste de atîta merit, cum este d-na R. Stavrescu, nu pot să treacă laudele banale, cu care cronicarii teatrali încarcă, prin anticipare, unele nume, ce nu strălucesc decît numai prin lipsa de merit a celor ce le poartă. Meritul şi adevăratul talent sînt mult mai presus de nevoia reclamei, şi de aceea ne mărginim numai a anunţa reprezentaţia de reintrare a artistei R. Stavrescu.

Scanned with OKEN Scanner

XXXVII. CRONICA LA PIESA 33.333 FRANCI*

Aseară, duminică, D. Matei Millo a jucat din nou cu toată verva neistovită rolul lui Jean Grivel în *piesa 33.333 de franci*. Seara de ieri a fost cu totul excepțională în stagiunea de estimp a teatrului românesc. Încă o dată am putut constata cu durere, că în locul lui Millo nu va veni nimenea, care să-i ajungă măcar la umăr, necum să-l întreacă. Talentul de caracterizare, bogăția mimicei, ușurința mișcărilor, vorbirea atît de naturală și atît de spirituală, încît se pare o improvizațiune momentană, toate calitățile acestea care-i dau bătrînului artist o netăgăduită superioritate și o dominare deplină a scenei, nu sînt ajunse de nici unul din colegii săi. Cînd comparăm pe bătrînul încă tînăr cu tinerii deja bătrîni ai scenei române, recunoaștem lesne pe omul care face parte din generația unui Alecsandri, Cogălniceanu, C. Negruzzi ș.a., generație care răsare atît de sus asupra Misaililor, Urechilor și a altora, ce-au venit imediat în urmă și a căror adîncă și vădită inferioritate ne este neexplicabilă.

* Cronică în *Timpul*, IV, nr. 39, marți 20 februarie 1879, sub titlul *Cronică internă*, pag. 2. Identificată de noi, se reproduce acum întîia oară.

XXXVIII. TEATRU ROMÂNESC*

Mîne, marţi 6 martie, se va reprezenta în teatrul românesc comedia lui V. Alecsandri *Boierii şi ciocoii*. Comedia aceasta e un tablou de obiceiuri dintre anii 1830—1848, şi arată cu fidelitate multă, starea de lucruri şi relele sociale ale timpului aceluia. Pentru mulţi din generaţia actuală, piesa va fi cu totul nouă în privirea cuprinsului, căci astăzi boieri nu mai sînt, iar ciocoii au devenit cu toţii liberali şi patrioţi — pe hîrtie. Din *crisalida* ciocoiu, s-a dezvoltat fără îndoială *fluturul* liberal.

Cine voieşte să vază, cum s-a operat acea schimbare şi din ce elemente s-a operat, să privească marţi reprezentarea piesei lui Alecsandri.

* Prezentare în *Timpul*, IV, nr. 51, marţi 6 martie 1879. la rubrica *Cronica internă*. Identificată de noi, se reproduce acum întîia oară.

XXXIX. SERATA LITERARĂ (DESPOT-VODĂ)*

Vineri seara, la d. Titu Maiorescu, a avut loc o serată extraordinară a Societăţii literare *Junimea*, unde d. Vasile Alecsandri a citit noua d-sale producţie *Despot-Vodă*, dramă în 5 acte în versuri.

Între asistenţi, cari erau în număr de peste treizeci, se aflau dd. Bariţ, Babeş, Roman, Hăşdeu, Hodoş, Maniu, Caragiani, membri ai Academiei, d. I. Jarnic, romanist şi profesor de filologie din Viena, dd. Circa, Frollo, Haret, D. A. Laurian, St. Mihăilescu, Manliu, profesori, cîţiva deputaţi şi senatori, şi mai mulţi membri ai *Junimei* din Iaşi, — unii împreună cu damele lor.

Citirea dramei *Despot-Vodă* a făcut cea mai bună impresie asupra acelui distins auditor, şi serata s-a sfîrşit tocmai după miezul nopţii, cînd asistenţii s-au retras. Fiecare dintr-înşii împreună cu oaspeţii au mulţumit poetului de onoarea ce le făcuse venind în sînul societăţii şi citindu-le noua sa producţie.

Asupra acestei producţii dramatice sîntem scutiţi de a mai face vreo laudă banală; credem a fi spus destul arătînd numele autorului şi cine erau auditorii cari i-au dat admiraţia lor întreagă.

* Notiţă în *Timpul*, IV, nr. 117, miercuri 30 mai 1879, sub titlul *„O serată literară"*. Identificată de noi, se reproduce acum întîia oară.

Scanned with OKEN Scanner

XL. DESPOT-VODĂ*

Dramă în cinci acte de Vasile Alecsandri.

Puţini şi anume aceia care se ocupă de istoria patriei ştiau povestea romantică a lui Iacob Eraclid Despot[1], a unui aventurar atît de fin, încît a fost în stare să facă pe un om serios, precum era Carol V, împăratul, să-i întărească un arbore genealogic, ai cărui începători sînt însuşi bătrînul Jupiter, zeul zeilor din Olimp şi muritoarea Alcmene. E drept că Jupiter nu figurează în arborele genealogic, dar e pus ca începător al neamului ilustru al Eraclizilor, un erou al Iliadei lui Omer, Tlepolem, fiul lui Ercule, deci nepot de fiu al lui Jupiter, care oştindu-se împreună cu ceilalţi Elini asupra Troadei, a fost omorît de Sarpedon, asemenea un fiu al lui Joe şi al Laodameei.

Astfel începutul istoriei lui Iacob Eraclid Despot se petrece sub zidurile Troadei între descendenţii direcţi ai lui Jupiter, iar sfîrşitul în Moldova sub buzduganul lui Tomşa[2], după cronică, sub pumnalul lui Ciubăr, după dramă.

Varga magică a poetului ne face să ne trezim în adîncul vremilor trecute, în timpul cînd uriaşul trunchi al neamului Muşatin, în a cărui umbră Moldova crescuse mare şi puternică, era suplantat prin figura îngrozitoare a lui Petru Stolnicul sau Alexandru Lăpuşneanu[3] cum se numi singur.

* Cronică în *Timpul*, IV, vineri, 2 noiembrie 1879, la *Foiletonul Timpului*, p. 2. A fost reprodusă mai întîi de *Convorbiri literare* în nr. 63 din septembrie 1930, număr închinat poetului V. Alecsandri. Redacţia — într-o notă scurtă — semnala paternitatea eminesciană a cronicii, care mai tîrziu a fost contestată şi atribuită greşit lui Ioan Slavici. Într-un articol am expus argumentele care pledează în favoarea paternităţii eminesciene a numitei cronici (vezi articolul: *Înlăturarea unei erori*, în *Gazeta literară*, nr. 3/1958).

Cronica 2 reprodusă şi în vol. *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Iaşi, 1970, p. 204—207.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr rău trebuie să fi căzut Moldova, dacă după moartea celui din urmă Muşatin — Ştefan VII[4] care avea încă o oaste de 40.000 de oameni — Alexandru Lăpuşneanu n-a putut rezista mercenarilor lui Despot. Deodată cu stingerea dinastiei moldoveneşti ale căreia drepturi nu le mai moştenea decît o femeie, Ruxandra, Doamna lui Lăpuşneanu, s-a stins şi puterea vestitului regat al Moldovei, încît reizbucnirea timpilor eroici sub Ionaşcu-Vodă[5] nu e decît cea din urmă reînviere a vechiului foc de vitejie, care inspirase atîta temere marilor puteri dimprejur.

În acei timpi deci, în care după căderea dinastiei legitime, începuse o adîncă discompunere socială, ne duce muza lui Alecsandri, care-şi alege drept obiect pe cel mai romantic tip de vînător de coroană, care c-un închipuit arbor genealogic în buzunar, c-o închipuită înrudire cu neamul Muşatin, cu închipuite drepturi la tron, ajunge să răstoarne pe Vodă Lăpuşneanu. Drama lui Alecsandri ne aduce deci înaintea ochilor pe Lăpuşneanu însuşi, pe Doamna Ruxandra, pe aprigul Tomşa, pe Vornicul Moţoc şi ne pune pe pămîntul sfînt al străvechei Suceve.

Suceava ! E drept că acelaşi rîu al Sucevei curge la aceeaşi poală de deal şi astăzi, dar castelul vechilor Domni e o ruină, biserica Mirăuţilor chiar şi strămoşii generaţiei actuale o ştiau tot ruinată ca o moaşte de piatră din vremea lui Alexandru cel Bun[6], iar pe uliţele acelui oraş mare odată, mic astăzi, te împiedeci numai de cîte-o piatră de mormînt, care serveşte drept pavaj .(...) Sucevenii înşişi aleg astăzi în parlamentul din Viena — cu voturi cumpărate pe bani, pe... Offenheim[7] atît de cunoscut prin onestitatea manipulaţiunilor sale financiare. O tempora, o mores !

Poemul dramatic al lui Alecsandri face să răsară înaintea ochilor sufletului nostru o epocă de decadenţă deja, dar în care se iveau încă, ca nişte copaci străvechi, acele frumoase şi nobile nume cu-a căror încetare românii au încetat de a mai fi mari.

Despre dramă însăşi puţine avem de spus. E fără nici o contestare drama cea mai bună care s-a scris în limba noastră, plină de acţiune, ici de puternici, colo de gingaşe simţiri, dar pe deasupra tuturor calităţilor acestora, ver-

Scanned with OKEN Scanner

sui şi limba privighetorii de la Mircești răpește auzul şi simţirile. Chiar dacă n-ar exista figuri dramatice atît de genial desemnate ca aceea a lui Ciubăr Vodă, cu atît de energice conture ca aceea a lui Tomşa, ar fi de ajuns ca farmecul neînvins şi pururea învingător al limbei lui Alecsandri să răpească pe auditori. Şi dacă caracterul lui Despot e mai mult o figură de roman decît de dramă, el totuşi prin complicaţiile la care dă loc, face să răsară toate caracterele celelalte ale dramei.

Pe lîngă energia rară a pasajelor dramatice, înălţimea şi dulceaţa pasajelor lirice ale dramei fac din acestea nişte adevărate pietre scumpe ale literaturii române. În aceste pasaje s-aud glasurile luncii de la Mircești, şi se pare c-auzi.

„Pe ale îngerilor arfe lunecînd mărgăritare".

Astfel cel mai fericit şi mai mare reprezentant al generaţiei trecute adaogă în fiece an cîte o nouă coroană de laur la gloria sa crescîndă, şi creşte el însuşi prin pustiul intelectual dimprejurul lui, ca şi copaciul bătrîn din legenda sa *Ţepeş şi stejarul* care „cu cît pustiul creşte în juru-i şi el creşte".

Despre jocul actorilor nu putem asemenea vorbi decît cu laudă. Au făcut tot ce le-a stat în putinţă ca să interpreteze atît de bine pe autor, care e drept că e un uriaş alături de ei.

Pe lîngă silinţele vrednice de toată lauda ale unor tineri cu talent adevărat s-au adaos apoi şi o deosebită îngrijire în înscenare, în învăţarea rolurilor, în ensemble, încît ni s-a dat dovada că îndată ce toţi actorii îşi ştiu rolurile bine pe dinafară şi mişcările pe scenă stau în strînsă legătură, chiar o piesă cît de grea se poate juca fără a se pierde prea mult din intenţiile autorului. Nu în acelaşi grad ne-au plăcut reprezentantele rolurilor femeieşti. Mijloacele fizice ale domnişoarelor, cari au jucat în această piesă, sînt insuficiente pentru reprezentarea unor situaţiuni tragice.

Costumele erau splendide, iar decorurile de căpetenie cari au servit întîi la reprezentarea „Curţii lui Neagoe Vodă Basarab"[8] sînt, precum se ştie, executate sub îngrijirea artistică a d-lui Odobescu[9] şi reprezintă arhitectura bizantină, astfel cum ea e păstrată în biserica de la Curtea

Scanned with OKEN Scanner

de Argeș și în alte monumente ale veacului nostru de mijloc. Ele sînt splendide.

Dar, în sfîrșit, orice obiecțiuni am avea de făcut, ele cată să înceteze față cu întregul artistic, răsărit din lucrarea măreață a autorului și din jocul îngrijit al actorilor. (...) Scrierea marelui poet (...) face epocă în istoria teatrului național.

Epocă da — însă o epocă atît de izolată ca și însuși Alecsandri în timpul de față, căci precum nimeni nu s-a aflat în trecut, care să se poată asemăna cu el, viitorul, judecîndu-l după capetele de azi, promite și mai puțin de-a produce urmași, cari să umble pe cărarea săhastrului de la Mircești.

Scanned with OKEN Scanner

XLI. REVISTA TEATRALĂ : RUINELE ARENDĂȘIEI*

O piesă[1] al căreia interes consistă numai într-o intrigă complicată, unde scenele sînt tot atîtea surprinderi neașteptate, nenaturale, îngrămădite fără nici o legătură, și în care nu se deliniază nici un caracter, nu se susține nici un sentiment, nu știu dacă este bine aleasă pentru dezvoltarea tinerelor talente și pentru satisfacerea unui public inteligent. Și regret a o spune că de ce vizităm mai mult teatrul național, ni se întărește convingerea că arta dramatică este la noi foarte înapoiată și gustul publicului celui mare foarte puțin format, încît cea mai mare îngrijire, chiar a unei bune direcțiuni în ceea ce privește alegerea serioasă a pieselor și distribuirea nemerită a rolurilor, abia ar putea ajunge să atingă — nu voi să zic banalicește culmea artei —, dar oarecare grad de perfecțiune care ar scăpa-o de ridicol să contribuiască astfel ca publicul să-și formeze o idee despre teatru, care să nu aibă un asemenea caracter problematic. Dar, din contră se continuă cu asemenea piese, nu se ține seamă de viitorul talentelor ci numai de surprinderea țintită asupra mulțimei necompetinte și sîntem condamnați să vedem teatrul la noi într-o stare foarte puțin demnă, dacă nu se vor lua măsuri.

De aceea nu ne putem hotărî a aduce măguliri deșarte direcțiunii.

Dar să lăsăm acestea și să notăm impresiile ce ne-au lăsat artiștii din piesa : *Ruinele moștenirii*. Admir temperamentul cel foarte liniștit al d-șoarei Pătrașcu[2] care o ferește de emoțiuni chiar în locurile cele mai desperate.

* Cronică în *Timpul*, V, nr. 32, duminică, 10 februarie 1880 la rubrica *Revista teatrală*, p. 2. Identificată de noi, se reproduce acum pentru întîia oară.

Ea vorbeşte în mod egal, oricare ar fi înţelesul vorbelor şi situaţiunea momentului. Pe urmă are o manieră de a gesticula cu mîna în orice împrejurare. Anume, ţine mîna apropiată de piept, o depărtează şi iar o apropie, repetînd aceeaşi mişcare de la actul întîi pînă la fine. În scena dintre ea şi fiul generalului, unde ar trebui să izbucnească dispreţul unuia şi ura altuia, ei se urăsc şi dispreţuiesc fără aprindere, fără violenţă. La finele actului al doilea cînd servul lui Keronan îi spune unde se află copilul Luisei, cu toată graba şi bucuria infernală să pună mai iute mîna pe copil zice : „vino-vino cu mine“ cu atîta linişte şi atîta de domol încît nu trădează de loc nici graba, nici bucuria ce resimte. Are un joc de scenă foarte imperfect. Aşteaptă impasibilă pînă cînd îi vine rîndul replicei următoare.

Caracterul esenţial al d-şoarei Popescu este o afectare exagerată şi o încredere neascunsă în talentul d-sale. Luînd bine seama la jocul ei se vede răceala care provine din nepriceperea rolului şi lipsa de simţire, iar trăsătura de mai sus provine din ovaţiunile nemeritate ce le-a primit din partea prea indulgentului nostru public. Ea nu vorbeşte din abundenţa simţirii şi nu este stăpînă pe voce sau, dacă este stăpînă, nu are ce stăpîni. Vorba şi gesturile ei între care nu există nici o legătură firească, unite cu deplina neschimbare a trăsăturilor feţei dovedeşte că nu este pătrunsă de ceea ce zice că simte. Scena între dînsa şi George d'Estève, nu este nici înţeleasă, nici exprimată din partea d-lor. Replicile iuţi, înflăcărate, vorbele înecate de emoţiunea sentimentului, mişcările cele desperate, nimic, nimic nu se vedea. Aceste le scriu pe cînd ascult pe Luiza. Tot ce spune ea e fără culoare şi el o ascultă cu multă şi vizibilă linişte, nu pare de loc emoţionat şi trimite din cînd în cînd publicului o privire în care se citeşte o perfectă indiferenţă. Glasul unei nenorocite ar trebui să fie jeluitor şi duios, ar trebui să răsfrîngă în mii de chipuri suferinţa care o apasă şi o consumă. Glasul d-rei Popescu este din contra şi nu zice nimic prin el însuşi şi ea acopere acest mare defect scoţînd mereu batista şi uscînd nişte lacrime, ce nu curg. Totul este recitat, studiat pe dinafară. Cînd ea fuge cu

Scanned with OKEN Scanner

bucurie ca să-şi poată îmbrăţoşa copilul, vine cuiva mai degrabă să rîză decît să plîngă.

Ne place jocul cel modest al d-rei Bârsescu[3], regretăm că nu se dă nici o îngrijire de a o face să propăşească pe calea artei, căci face erorile cele mai elementare. Întîlnind pe marchizul de Monteclain, îl întreabă dacă n-a văzut pe George. Dar nu pune semnul întrebărei. În alt loc pîndind o convorbire, ea ar trebui să ia o poziţie mai atentivă şi se ştie că în asemenea împrejurări nu se mişcă mîna la piept şi iar înainte — obiceiul artiştilor noştri. În scena cînd tatăl o învinovăţeşte de necinstire, nici ea nici el nu sînt la înălţimea situaţiunei. Scena gingaşe între Lucia şi Luisa este interpretată mediocru. Cînd fratele ei cu minţile pierdute voieşte să meargă la moarte, ea ar trebui să împreune mînele şi să-l implore cu mai multă căldură.

D. Manolescu joacă cu prea multă solemnitate, se suie pe cothurnul tragic chiar cînd nu e vorba d-a înfăţoşa caractere înalte, pasiuni adînci, aşa de mult păstrează manierele convenţionale încît în cea mai mare emoţiune nu uită unde şi-a lăsat pălăria şi mănuşile. Răul este că i se dau nişte roluri pentru care nu are predispoziţie naturală. Ca amorez, nu are destulă gingăşie, pentru caractere înalte nu are destulă adîncime. D-sa copiază mersul şi mişcările artiştilor celor mari, mai cu seamă a lui Rossi, fără să fie cu alegere şi tact, cum şi cînd să facă întrebuinţare de ele. Aşa de exemplu nu simte cît e de ridicol a păşi ca Othello, cînd joacă pe George d'Estève, mai ales cînd nu e deplin stăpîn nici măcar pe acest din urmă rol.

D-l Fraivalt[4] juca pe bătrînul general. Însă de multe ori uita de bătrîneţele sale şi gesticula cu cîrja pe care trebuia să se sprijine, cu toată îndemînarea unui tinerel. De altminteri vocea desminţea etatea generalului. Se înţelege că iritarea şi violenţa dă omului o putere juvenilă extraordinară, dar cu toate aceste, în toate împrejurările de emoţiune am trebui să recunoaştem pe gîrbovitul bătrîn. Să nu crează că d-sa îşi pierde minţile în momente de aceste. Cînd aude că fiica lui era singură la braţ cu marchizul, vocea, mişcarea şi figura d-sale nu arată că aceasta îl surprinde şi-i inspiră o cumplită bănuială. De

Scanned with OKEN Scanner

asemenea în actul al 5-lea cînd își deplînge soarta, nu-l credem.

D. Velescu are statură, are voce, are pornire, însă aceste toate nu ne par a fi în proporție cu talentul pe care-l dezvoltă și cu cunoștințele sale dramatice. D-sa este același și iar același în oricare rol. În Keronan a avut un joc foarte greu, și putem zice acesta-i întrecea puterile. Sîntem în drept a spune aceasta, amintind ultimele acte în cari, cu toată lăudabila silință ce a pus, s-a obosit foarte mult, fără să ne atingă atît de adînc, precum ar fi voit poate. D. Hagiescu înțelege rolul ce i se încredințează și-l studiază asemenea, însă nedîndu-i-se roluri, cari să se potrivească pe deplin cu înzestrarea sa naturală, e împiedecat de a se identifica în roluri potrivite. De multe ori bătrînul soldat a produs efecte comice, cînd nu era intențiunea autorului. Așa, cînd toți stau pe malul înalt și pe punte plini de groază și emoțiune, zăresc pe Luiza, sergentul strigă : vine, vine la noi, publicul pufnește de rîs.

Se-nțelege că de era altul cu o voce mai puțin comică, vorbele aceste nu ar fi distrat publicul.

D. Mateescu a jucat cu mult efect însă aceasta nu vrea să zică că d-sa a conceput rolul său în mod adecvat cu intențiile autorului. Purnic este un servitor simplu și nesocotit, dar vorbele d-lui Mateescu erau însoțite de un aer așa de semnificativ și de un gest așa de îndemînatic și ușor încît ai fi jurat că Purnic face pe prostul fără a fi. Am observat însă că d-sa a fost aplaudat chiar de unii membri din Comitetul teatral. Desigur, acestea priveau dispunerea lui comică și nu fidelitatea cu care pătrunsese rolul. Scena de amenințare între d. Hagiescu și Mateescu a fost foarte bine executată.

Cu multă părere de rău constatăm că oamenii cari dau direcțiunea teatrului nostru nu au instructul cuvenit și poate nici experiența cuvenită de-a întrebuința talente într-adevăr pronunțate, precum sînt aceste două din urmă, nu numai în roluri ce se potrivesc pe deplin cu natura lor, ba de-a le crea chiar un capital de roluri, un repertoriu, potrivit, nu atîta cu necesitățile de senzație a publicului celui mare, precît cu necesitățile de dezvoltare a talentelor tinere.

Scanned with OKEN Scanner

Mai fericit decît tinerimea artistică de astăzi, a fost bătrînul Millo, care a jucat totdeauna ceea ce i-a convenit lui și s-a dezvoltat astfel în linie dreaptă, pe cînd talentele tinere sînt adeseori silite, contra predispozițiilor lor naturale, să umble pe cotiturile unor roluri, nepotrivite cu ele, ceea ce nu se poate întîmpla decît în detrimentul lor.

Scanned with OKEN Scanner

XLII. NOTIȚA TEATRALĂ DIN 16 OCTOMBRIE 1880*

Dumineca viitoare va începe trupa d-lui Ionescu[1] reprezentațiile sale în teatrul Bossel.

D-sa a angajat o trupă franceză de operete, pe lîngă care seratele vor fi variate prin jocuri de cantonete și altele.

Chiar duminecă reprezentația va fi ridicată prin concursul d-lui Moceanu[2] care va executa frumoasele danțuri naționale, atît de mult aplaudate de publicul capitalei.

Urăm d-lui Ionescu deplină reușită în tot decursul acestei stagiuni, pentru care, pe cît știm, d-sa n-a cruțat nici un sacrificiu.

* Notiță în *Timpul*, V, nr. 222, sîmbătă 4/16 octombrie 1880, la rubrica: *Cronica teatrală*, p. 2. Identificată de noi, se reproduce acum întîia oară.

Scanned with OKEN Scanner

XLIII. TEATRUL NAȚIONAL: MĂNĂSTIREA DE CASTRO*

Melodramă în 7 acte cu mare spectacol

O dramă[1], care de mult făcea deliciile publicului nostru de provincie, cea mai vulgară țesătură de tablouri, peripeții, schimbări de scenă și surprinderi calculate pentru galerie, a fost aleasă pentru a doua reprezentare a teatrului național.

Am avut nefericirea a vedea pe Millo, fala scenei noastre, silit să suplinească un rol de necesitate și ridiculizat prin înființarea teribilă de cardinal intrigant; Eufrosina Popescu[2] coborîndu-se la un rol nedemn de talentul ei artistic; iar toate celelalte roluri jucate atît de improbabil, atît de absurd de parcă asistai la o parodie. Imaginați-vă că cel mai bine — cel puțin, cel aclamat de publicul serii — a fost Petre Velescu. Într-o piesă, unde ia parte un Millo, aplauzele sînt pentru P. Velescu! Ce piesă monstruoasă și ce interpretare absurdă trebuie să fie!

Dacă s-a ales această piesă pentru a atrage mulțimea căreia-i plac scene sîngeroase de bandiți, priveliști înspăimîntătoare, procesiuni de călugărițe etc.... nu era destul frumusețea și majestatea decorului ci trebuia să concure mai cu seamă frumusețea și frăgezimea personificatorilor, fără care se răpește orice iluziune de scenă și celui mai nevinovat spectator. Fac aluziune la fețele îngerești ale călugărițelor, la aerul religios al stariței, la aspectul ca-

* Cronică în *Timpul*, V, nr. 225, miercuri 8/20 octombrie 1880, la rubrica *Cronică teatrală*, p. 3. Paternitatea eminesciană a acestei cronici a fost semnalată de noi în articolul: *Contribuții la cunoașterea activității de cronicar dramatic a lui Eminescu la Timpul* (vezi *Iașul literar*, nr. 2/1963, p. 80—81. E reprodusă în volumul *Mihai Eminescu despre cultură și artă*, Iași, 1970, pag. 207—209.

Scanned with OKEN Scanner

valeresc al cîtorva nobili, la înfăţişarea marţială a banditilor şi la gruparea lor !

Ce să mai zic de scenele amoroase fără nici un dram de amor, de desperările improbabile ale amantului, de durerea invizibilă a iubitei. Aceasta va deştepta în cititor, precum a făcut-o în spectator, ilaritatea cea mai amară ! Atîtea incongruităţi de scenă necinstesc teatrul naţional. De la un asemenea teatru subvenţionat de stat şi în fruntea căruia se află nişte bărbaţi pe care ne-am deprins a-i considera ca valoroşi în materie de artă şi literatură, ne-am putut aştepta să fie cu discernămînt în alegerea repertoriului şi să caute a procura publicului inteligent o serie de piese gîndite şi lucrate bine şi interpretate cel puţin cu îngrijire artistică. Şi de unde să sperăm aceasta dacă nu de la teatrul naţional ? Celelalte teatre de prin capitală şi de prin provincii sînt nişte întreprinderi ale unor particulari — de meserie artistică în cea mai mare parte — cari, prin poziţiunea lor materială şi poate şi intelectuală nu se pot consacra cu totul la cultul adevărat şi amănunţit al artei lor. Să nu le cerem lor piese bune şi joc perfect, adecă nişte lucruri ce nu le au drept ţintă, şi să le fim recunoscători măcar pentru atîta că mai întrerup din cînd în cînd monotonia în care lîncezeşte publicul, prin cîteva ore de plăcută distracţiune. Însă de la teatrul naţional se poate cere aceasta cu tot cuvîntul. Acest teatru este prevăzut pe de-o parte cu mijloace de întreţinere, pe de alta statul se îngrijeşte a-l pune sub privegherea unor persoane cari s-au distins prin merite literare şi prin interesul ce l-au dovedit pentru cultul frumosului. Iată garanţii pentru înflorirea teatrului. Salariul bun şi sigur atrage concurenţa artiştilor şi comitetul inteligent alege pe cei mai de soiu, aşa încît personalul dramatic are cea mai favorabilă ocaziune să se preocupe cu seriozitate de chestiunile cele mai înalte şi cele mai delicate cari privesc nobila lor artă.

Scanned with OKEN Scanner

XLIV. D-NA PEZZANA*

Aseară a fost a şaptea reprezentaţie a d-nei Pezzana[1], a acestei ilustre artiste, care a fanatizat publicul oraşelor mari de pe cele două continente, şi care la noi joacă înaintea unei săli totdeauna goale. Aseară d-na Pezzana a jucat înspăimîntătoarea tragedie *bourgeoise* a lui Zola, *Tereza Raquin*. Emoţiunea ce a simţit-o puţinul public care asista la reprezentaţie este indicibilă. Ceea ce face d-na Pezzana în actele 3 şi 4 în *Tereza Raquin* este o producţie fenomenală, prodigioasă, despre care nu-şi poate face cineva o idee cît de slabă fără s-o vază.

În *Sora Tereza*[2], ca şi *Dama cu camelii*, ca şi în *Tereza Raquin*, producţia genialei artiste atinge aceleaşi proporţiuni.

Mîine seară joacă *Sora Terezia*.

Destul de rău dacă nici mîine seară publicul nostru nu va face amendă onorabilă şi nu va repara într-un chip strălucit indiferenţa lui de pînă acum faţă de ilustra artistă, — indiferenţă, ce pînă în fine nu s-ar putea explica decît prin lipsa-i completă de gust, de inteligenţă şi de cultură. Destulă ruşine dacă şi mîine seară d-na Pezzana va juca fără sala plină.

Din parte-ne, noi, cari totdeauna ne-am cunoscut bine lumea, am dori să nu fie şi mîine seară teatrul gol. Am dori, dar nu sperăm, şi o zicem aceasta, — noi ce din nenorocire facem în ţara noastră (...) literatură, chip şi seamă artă, — o zicem cu tot dezgustul de care trebuie

* Prezentarea în *Timpul*, VI, nr. 74, vineri, 3 aprilie 1881. Identificată de noi, o reproducem acum, întîia oară.

să fie plină viaţa celui osîndit a predica în pustie. Ne-ar părea însă foarte rău dacă amicii noştri, mulţi, puţini, cîţi îi avem şi cu care sîntem chemaţi a împărtăşi aceeaşi soartă în dezgustătoarea viaţă publică de la noi, n-ar putea veni mîine seară să uite împreună cu noi pentru cîteva momente această viaţă, prin farmecul *Sorii Terezii*.

Scanned with OKEN Scanner

XLV. MARION DELORME*

Aseară s-a deschis stagiunea Teatrului Național cu *Marion Delorme*.

Actorii și-au recitat bine rolurile. Dar atîta tot. Victor Hugo desigur nu și-ar fi recunoscut pe nici unul din personajele piesei sale.

Domnii Manolescu, Velescu și Nottara sînt singurii cari au încercat să se susție în rolurile d-lor, dar mai trebuia încă mult.

* Cronică în *Timpul*, VI, nr. 215, sîmbătă, 3 octombrie 1881, la rubrica: *Cronica teatrală*, p. 3. A fost semnalată de Ioan Massoff în lucrarea sa: *Teatrul românesc*, vol. III, p. 117. N-a mai fost reprodusă pînă acum.

Scanned with OKEN Scanner

XLVI. CRONICĂ TEATRALĂ*

Sîmbătă seara s-a reprezentat la Dacia comedia *Trotman Vîntură Ţeară*. Piesa a reuşit foarte bine. Jocul artiştilor, ca totdeauna, n-a lăsat nimic de dorit. Au excelat dd. Vlădicescu sen.[1], Anestin[2], Sachelarie[3]. Comedia este frumoasă. Ar fi trebuit însă să se mai revadă puţin, spre a se împiedica franţuzismele, cum uneori *cauchemar* şi altele.

La urmă s-a jucat *O partie de concină* de d. V. Alecsandri, care a exprimat dorinţa a o vedea reprezentată. D-na Fanni Tardiny[4] şi d. Vlădicescu jun.,[5] au smuls aplauzele publicului. Barcarola cîntată de d. Vlădicescu a transportat publicul. Terminîndu-se spectacolul, publicul a chemat pe autor. D. Vlădicescu a eşit la rampă, ţinînd o alocuţiune foarte la locul ei. Mulţumind pe de o parte publicului pentru încurajare, şi-a exprimat fericirea că autorul piesei a asistat la reprezentaţie şi, în cor cu spectatorii, a strigat: Trăiască Vasile Alecsandri, marele poet al României.

Aseară s-a jucat *Devotamentul unui soldat*, dramă cu mare succes. D-na Tardiny a fost superbă în scena nebuniei.

În curînd vom face o dare de seamă** amănunţită asupra pieselor reprezentate şi asupra jocului diferiţilor actori ce compun trupa d-nei Fani.

* Cronică în *Timpul*, VI, nr .217, marţi, 6 octombrie 1881, p. 3. Identificată de noi, se reproduce acum întîia oară.

** N-am întîlnit-o în nr.-ele următoare ale ziarului.

XLVII. CRONICĂ TEATRALĂ*

Ieri s-a reprezentat *Moştenitorii*[1] şi opereta *Contrabandierul*.

Se ştie că în *Moştenitorii* Millo joacă cu nesecata lui vervă rolul lui „Izidor Girodot". Şi aseară bătrînul nostru artist era în cele mai bune dispoziţii, reprezentînd pe egoistul moştenitor pe toată scara dorinţei de cîştig. Dacă această piesă, îndealmintrelea foarte puţin însemnată din punct de vedere dramatic şi rău tradusă în româneşte, a putut să se susţie atîta timp în repertoriu, aceasta este a se atribui exclusiv lui Millo, şi modului în care-şi joacă rolul.

Reprezentaţia *Contrabandierului* a fost asemenea binişor răuşită, dacă considerăm circumstanţa atenuantă a puţinelor mijloace artistice de care dispune teatrul pentru reprezentarea unor lucrări muzicale. D-nul Popovici[2] are un glas sonor şi plăcut, iar d. Mateescu are şi glas şi talent comic.

Cu ocazia reprezentaţiei s-a înscenat o mică cabală în parter, care-a avut un curios epilog în fumătorul teatrului. În *Moştenitorii* e un rol de amoreză naivă (Paulina), pe care în stagiunea trecută-l juca d-ra A. Popescu şi care în această seară era jucat de d-ra Constantinescu.

O seamă de tineri începură — la intrarea în scenă a d-rei Constantinescu — să strige Popeasca! alţii aplaudară pe noua purtătoare a rolului. Publicul cel neinteresat în această afacere îl chema pe Millo, pentru a acoperi scandalul ce se înscenase.

* Cronică în *Timpul*, VI, nr. 226, sîmbătă, 17 octombrie 1881, la rubrica *Cronica teatrală*, p. 2. Identificată de noi, o reproducem acum întîia oară.

Între acte d-ra Popescu apăru în foaierul teatrului şi declară d-lor adunaţi acolo, (că) pe nedrept i s-ar fi luat rolul ce-l jucase de atîta timp, dîndu-se unei alte (artiste).

E evident că rivalităţile dintre culise nu privesc întru nimic publicul şi că manifestanţii *pro* şi *contra* ar fi trebuit despărţiţi în sală de către poliţie, care are şi ea un rol de vreme ce i se dau locuri *gratis* pentru a asista la reprezentaţii.

Scanned with OKEN Scanner

XLVIII. TEATRUL NAȚIONAL*

Aseară s-a jucat în fața unei săli mai mult goală, trei comedii : *Puiculița* traducțiune. *Trei crai de la răsărit*[1] de d. Hăjdău și *Florin și Florica* de V. Alecsandri.

Lăsînd la o parte cea dintîi și cea din urmă comedie, îndeajuns cunoscute publicului, să vorbim puțin de interpretarea celei de-a doua.

Rolurile din *Trei crai de la răsărit* n-au fost jucate de aceeași actori ca pînă acum. D-na Mateescu și d. Ionescu sînt cu totul străini publicului în această piesă.

D-na Mateescu, în rolul Mariței, fata lui Hagi Pană, a fost binișor ; căci nu o putem judeca altfel, acest rol fiind deja mult mai bine interpretat de d-na Romanescu[2]. Să nu se creadă că-i facem vr-o vină din aceasta ; nu. D-sa pe cît puterile și cunoștințele i-au permis, a făcut posibilul. Tînără încă și ținînd în seamă consiliile celor mai cunoscători în ale artei are un frumos viitor înainte-i. Să se silească numai a vorbi mai rar și mai deslușit.

D. Davidescu, în rolul lui Numa Consules, a fost departe — ierte-ni-se asprimea — de a fi înțeles pe autor și rolul ce i s-a încredințat să joace. Acest rol a fost totdeauna interpretat cu multă măiestrie de simpaticul Hagiescu, a cărui lipsă era viu simțită aseară. Rău a făcut Comitetul teatrului că a primit demisiunea acestui actor, demisiune dată, pe cît știm, în urma numai a unor neînțelegeri între dînsul și unul din societari.

Ceilalți interpreți, dd. Panu (în rolul Hagiului Pană), Iulian (musiu George), Mateescu (tejghetarul Petrică) și

* Cronică în *Timpul*, VI, nr. 249, sîmbătă 14 noiembrie 1881 la rubrica *Cronica teatrală*, pag. 3. Identificată de noi, o reproducem acum întîia oară.

d-na Frosa Sarandi (Cucoana Trandafira) au fost totdeauna bine.

Teatrul Dacia

Tot aseară s-a jucat, după cererea generală, o dramă în 5 acte, întitulată, *Şapte prinţi ai Larei*. O parte din irozi plîngeau, iar altă parte rîdeau de bucurie pe scenă, căci erau îmbrăcaţi stravitii (travestiţi) cu costume de regi.

Am privit la o comedie de băieţi şi fete care se joacă de-a împăratul. Adică, se îmbracă în hîrtie poleită şi-şi încing cîte un vătraiu, cîte un cleşte (în loc de sabie) care sună ca sabia.

Interpretarea a fost mulţumitoare. Nici că s-ar putea cere mai mult de la o trupă din provincie. Destul numai că place publicului.

XLIX. TEATRUL FRANCEZ*

În sala „Orfeu“ o trupă mică însă aleasă de artiști franceji [1] dă reprezentațiuni în fiecare seară, oferind astfel publicului bucureștean cîteva ore foarte plăcute de distracțiune.

Efectul binefăcător al acestor reprezentațiuni consistă în acea scînteie de artă adevărată, prin care se disting oaspeții noștri teatrali. Jocul lor e natural, caracterele cu grijă studiate și libere de exagerare sau de parodie; nimic falș, nimic greoi nu întunecă unitatea sigură și deplină cu care se reprezintă scrierile dramatice. Aceste scrieri pot fi uneori neînsemnate din punct de vedere literar; ceea ce le ridică întotdeauna și le face plăcute este modul de interpretare al artistului dramatic.

De multe ori de-a rîndul se dă vodevilul *La Rousotte* și putem zice că reprezentațiile ar servi de model prin unitatea care domină întreaga reprezentație (l'ensemble) cît și prin interpretarea foarte nimerită a rolurilor.

D-nul și D-na-Verneuil, d. Feroumont — artist de mare talent și multă deprindere — d-na Pepito, d-nii Perier și Galin, c-un cuvînt toți la un loc și fiecare în parte se-ntregesc atît de deplin pentru a reda totalitatea unei piese încît am dori ca artiștii români mai tineri să viziteze aceste reprezentațiuni, spre a vedea cît respect au francejii pentru piesă și pentru public, cum nici unul din ei nu caută a eși în relief asupra celorlalți și a monopoliza oarecum efectul, cum toți contribuie pentru a produce un singur efect, acela al totalității piesei, acel dorit de autor și de public.

* Cronică în *Timpul*, VII, nr. 25, joi 4 februarie 1882 la rubrica *Cronica teatrală*, p. 2. Identificată de noi, se reproduce acum întîia oară.

L. CRONICĂ TEATRALĂ*

Reprezentaţia de aseară de la Teatrul Naţional, dată în beneficiul d-lui Ştefan Iulian, a reuşit pe deplin. Sala era plină de un public ales.

Succesul serei l-a avut în mare parte beneficientul şi d-ra A. Welner[1], căreia trebuie să-i recunoaştem zilnic un progres mare.

În comedia *Iulian e blond sau brun?*, ambii, atît simpaticul Iulian, în rolul lui Sitaridis, cît şi d-ra Amelia, în rolul Sevastiţei, soţia lui, au avut momente din cele mai frumoase. De altminteri şi publicul a ştiut a-i răsplăti prin salve de aplauze, chemîndu-i de vreo trei ori. Comedia aceasta, de d. St. Velescu, a plăcut publicului.

Nu trebuie să uităm pe d. Mateescu, care şi-a îndeplinit ca totdeauna cu talent şi conştiinciozitate datoria. Numai talentului său se datoreşte necăderea comediei *Villa Regală*, a cărei nesfîrşite monoloage plictisise publicul.

Atît pentru azi.

* Cronică în *Timpul*, VIII, nr. 100, joi, 5 mai 1883, la rubrica *Cronica teatrală*, p. 2. Se pare că aceasta a fost ultima cronică teatrală scrisă de Eminescu. Identificată de noi, o reproducem acum întîia oară.

I. ÎN PROBLEMA TEATRULUI NAȚIONAL

Ciorna articolului rămas nepublicat cuprinde — într-o formă sumară — întîia expunere a principiilor tînărului Eminescu în problema cea mai importantă a teatrului național, acea a dramaturgiei originale. Din citirea atentă a rîndurilor păstrate între manuscrisele poetului, rezultă că el, încă din anul 1869, era un adept al ideii *repertoriului național*, ce trebuia alcătuit din piese originale cu subiecte prevalent istorice. În același timp, se arată potrivnic al „împrumutului de la alții", adică al traducerilor, care — după justa sa părere — au determinat decadența Teatrului Național din București. Aceste idei, aici abia enunțate, aveau să fie dezvoltate peste un an, în remarcabilul studiu : *Repertoriul nostru teatral* (vezi *Familia*, nr. 3/1870).

1) *Răzvan-Vodă*, dramă istorică în 5 acte, în versuri, de B. P. Hasdeu. A fost reprezentată mai întîi la Teatrul cel Mare din București în 10 februarie 1867, rolul principal — Răzvan — fiind jucat de actorul Mihail Pascaly.

II. REPERTORIUL NOSTRU TEATRAL

E cea dintîi scriere publicată a lui Eminescu, în materie de critică teatrală. Încă din anul 1866 — cînd i se publică poezia *De-aș avea* în revista *Familia* —, poetul este un cititor și colaborator permanent al acesteia. De aici ia notă și despre articolele semnate de N. Butariu (nr. 38/1869), I. Lăpedatu (nr.35/1869, 42/1869) și M. Străjanu (nr. 45/1869) în legătură cu înființarea în Transilvania a unei *Societăți pentru fond de teatru român*. Simțindu-se dator a-și spune cuvîntul în această problemă, Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

— în studiul citat — îşi mărturiseşte de timpuriu concepţia sa despre teatru. El se declară categoric pentru un *„teatru-artă“*, în formarea căruia trebuie să aibă precădere înjghebarea unui *repertoriu*, şi numai în al doilea rînd pregătirea actorilor.

Plecînd de la acest punct de vedere, Eminescu trece mai întîi sub ascuţişul spiritului său critic — de o maturitate surprinzătoare pentru vîrsta lui (abia avea 20 de ani) — întregul repertoriu, existent în România vremii sale. Apoi, se declară pentru o *dramaturgie originală*, pentru un *„repertoriu naţional român“*. El nu priveşte cu simpatie traducerile. În ce priveşte „compunerile originale“, acestea, după spusa criticului nostru : „de nu vor avea valoare estetică mare, cea *etică* să fie absolută“ (s.n.).

Vorbind despre *actori*, Eminescu se declară pentru formarea şi buna lor pregătire profesională. De aceea, el recomanda crearea de „stipendii“ (burse), necesare trimiterii lor în străinătate în scopul perfecţionării în arta interpretativă scenică.

Precizăm că studiul a apărut în *Familia*, nr. 3 din 18/30 ianuarie 1870, semnat „M. Eminescu“, iar nu numai cu iniţialele M.E., cum încă se mai susţine greşit (vezi editorialul comemorativ *„Eminescu“*, în revista *Teatrul*, nr. 1/1970).

1) *Dejudecarea* — latinism întrebuinţat mai înainte în Transilvania, în loc de : osîndirea

2. *Vasile Alecsandri* (1821—1890), cel mai mare poet al nostru pînă la Eminescu. A scris şi o mulţime de piese de teatru, care au constituit cel dintîi repertoriu al teatrului românesc. Creat pe seama Teatrului Naţional din Iaşi, repertoriul lui Alecsandri a fost repede preluat de Teatrul Naţional din Bucureşti şi de formaţiile de diletanţi teatrali din Transilvania.

Piesele sale se joacă şi azi. Astfel, dramele : *Despot-Vodă*, *Fîntîna Blanduziei* şi *Ovidiu*, sînt înscrise mereu în repertoriile teatrelor noastre. De asemenea şi cîteva comedii, ca de ex. *Chiriţa în Iaşi*, *Cucoana Chiriţa în voiaj*, *Chiriţa în provincie*, *Iorgu de la Sadagura* şi feeria naţională *Sînziana şi Pepelea*.

În studiul citat Eminescu critică în mod just pe Alecsandri pentru expresiile defectuoase („galimatia“) din comediile sale, pe care le relevă pentru întîia oară. Mai tîrziu le mai remarcă şi alţii, şi anume : G. Bariţiu, în articolul *„Matei Milo“* (vezi *Transilvania*, nr. 14/1870), apoi, cronicarii, de la *Familia* (în nr. 29/1870) şi de la ziarul *Hermannstädter Zeitung* (nr. 147/1870) în articolele scrise după reprezentarea unor piese de Alecsandri, în turneul pe care Millo îl face la Cluj şi la Sibiu în vara anului 1870.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Matei Millo* (1814—1896), mare actor comic, bun organizator de trupe de teatru şi autor dramatic. Ca actor a creat roluri neîntrecute, mai ales în comediile lui Alecsandri, cu care a colaborat îndeaproape. Ca autor dramatic a scris cîteva comedii reuşite, ca : *Un poet romantic, Doi feţi logofeţi, Prăpăstiile Bucureştilor* ş.a. Cu I. Anestin a scris drama *Jianul, căpitan de haiduci.* A mai făcut cîteva traduceri şi localizări de piese. Tot Millo e autorul primei noastre operete : *Baba Hîrcă,* în 2 acte şi 3 tablouri, cu muzica de A. Flechtenmacher.

Millo a fost personalitatea de frunte de la începutul dezvoltării teatrului românesc. El a creat cea dintîi şcoală, numită de Eminescu *„şcoala adevărului"* pentru că Millo cultiva un stil de joc scenic ce se baza pe firesc şi pe adevăr.

4. *Pantazi Ghica* (1831—1882), fratele mai mic al lui Ioan Ghica, a fost ziarist şi avocat. E autorul pieselor de teatru : *Răniţii români, Nebunii din faţă, Sterian păţitul, Furtuna, Mircea cel Bătrîn* (dramă istorică). Din păcate, acestea n-au o valoare literară deosebită. P. Ghica e autorul revistei *Ai cuvîntul,* replică la revista *Cer cuvîntul,* scrisă de Petre Grădişteanu şi alţii.

Eminescu l-a ironizat adeseori în articolele sale politice.

5. *Vasile Urechiă* (1834—1901), pe vechiul său nume Alexandrescu.

A fost profesor de istorie şi de literatură română, la început la Iaşi apoi la Bucureşti, unde a ajuns şi membru al Academiei Române. A scris şi piese de teatru, dintre care notăm : *Vornicul Bucioc, Banul Mărăcine, Odă la Eliza, Vinul de Cotnari, Fata bancherului* (localizare), *Rara avis, Marţial* ş.a.

Urechiă a fost şi el mult ironizat de Eminescu din cauza multiplelor preocupări şi însărcinări, pe care nu le-a putut duce întotdeauna la bun sfîrşit. Ironii usturătoare la adresa lui Urechiă găsim în cronica la *Visul Dochiei* şi *Ostaşii noştri,* apoi în cronica la melodrama *Fiica lui Tintoretto,* precum şi în unele articole politice. Eminescu i-a dedicat şi un sonet, aşa numitul *„Sonet satiric"* (vezi *Poezii,* ed. Perpessicius, p.393).

6. *Bogdan-Petriceiu Hasdeu* (1838—1907), filolog, istoric şi scriitor de seamă. A onorat multă vreme catedra de filologie comparată la Universitatea din Bucureşti, după ce părăseşte direcţia Arhivelor Statului. A redactat periodicile : *Lumina, Traian, Columna lui Traian* şi revistele *Aghiuţă* şi *Satyrul.* E cunoscut mai ales pentru lucrările sale filologice de mari proporţii, cum sînt : *Etymologicum Magnum Romaniae, Cuvente den bătrîni,* ca şi

Scanned with OKEN Scanner

pentru lucrările sale de istorie, între care *Istoria critică a Românilor* ocupă locul de frunte.

În domeniul literar, pe lîngă poezii, a mai publicat şi cîteva piese de teatru : *Răposatul postelnic, Domniţa Ruxandra, Orthonerozia* sau *Trei crai de la răsărit* şi cunoscuta dramă istorică *Răzvan şi Vidra,* care se mai joacă şi azi.

7. *Ion Dumitrescu-Movileanul.* A fost actor la Bucureşti şi la Craiova. A scris piesele : *Păhărnicia de trei zile,* jucată mult în vremea revoluţiei din 1848, *Fata pîndarului, Logofătul satului* şi mult jucata dramă *Radu Calomfirescu.*

8. *Alexandru Lăzărescu* (1830—1876), a fost ziarist. A scris articole de critică literară şi teatrală sub pseudonimul Laerţiu. A publicat şi două volume de poezii şi cîteva piese slabe, care n-au rezistat criticii.

9. *Constantin Halepliu* (1816—1873). A fost actor în mai multe formaţii teatrale. A scris şi piese de teatru, lipsite de orice valoare : *Moartea lui Mihai Viteazul, Nunta de la Fefelei, Comoara închipuită* şi *Cumplitul amăgit.*

10. *Gheorghe Mavrodolu,* autor dramatic puţin cunoscut. A scris dramele *Vlad Ţepeş şi Mariana.*

11. *Ştefan Mihăileanu.* A fost actor în trupa lui Costache Caragiale. E autorul dramei *Danubiul şi Bosforul* sau *Martirii se sacrifică să trăiască poporul.*

12. *Eugeniu Carada* (1836—1910). Ziarist şi om politic. E autorul unor traduceri şi localizări de piese ca : *Fraţii de munte* (în colaborare cu C. Dimitriade), *Bucureştenii* (localizare), *Ion Cucierul* (traducere din franţuzeşte), *Cimpoiul dracului* (localizare), *Urîta satului* (localizare după *Fadette,* a scriitoarei George Sand).

13. *Dimitrie Bolintineanu* (1819—1872). Poet talentat, care a exercitat o mare influenţă asupra poeţilor noştri de mai tîrziu. A ocupat funcţii politice în timpul domniei lui Cuza Vodă. Ca poet a publicat mai multe poezii, romane, satire sociale şi politice iar ca dramaturg ne-a lăsat piesele : *Mihai condamnat la moarte Ştefan Vodă cel berbant, Alexandru Lăpuşneanu, Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni,* ş.a. Cu aceasta din urmă Pascaly a repurtat mari succese scenice în turneul său din anul 1868 în Transilvania. Totuşi, Eminescu a criticat dramele lui Bolintineanu pentru că erau lipsite de coeziune, iar caracterele personajelor insuficient reliefate.

14. *William Shakespeare* (1564—1616). Actor şi dramaturg englez. Prin genialitatea operelor sale aparţine lumii întregi. E

Scanned with OKEN Scanner

autorul cunoscutelor tragedii : *Romeo şi Julieta, Hamlet, Macbeth, Regele Lear, Othello, Iuliu Cezar, Richard al III-lea, Antoniu şi Cleopatra, Coriolan* etc., şi al comediilor : *Visul unei nopţi de vară, Mult zgomot pentru nimic, Măsură pentru măsură, Cum vă place* ş.a. Shakespeare a fost autorul preferat al lui Eminescu şi pentru el avea un adevărat cult încă din vremea studenţiei. La Viena a aprofundat toate piesele lui Shakespeare şi la Burgtheater a asistat cu mare plăcere la reprezentarea unora (vezi T. Ştefanelli, *Amintiri despre Eminescu*, p. 35) .

15. *siguritate* = cu siguranţă.

16. *Johann Wolfgang v. Goethe* (1749—1832). Cel mai mare poet al germanilor şi una din cele mai de seamă personalităţi ale literaturii universale. A scris o mulţime de poezii lirice, epice, romane, studii de filozofie şi studii de ştiinţe naturale. De asemenea şi renumite piese de teatru, cum sînt dramele *Götz von Berlichingen, Egmont, Ifigenia în Taurida, Tasso* şi mult comentata dramă *Faust*, la care a lucrat — cu întreruperi — toată viaţa. Aceasta e tradusă în foarte multe limbi. La noi, cea mai reuşită traducere e cea a poetului Lucian Blaga. Din această dramă s-au inspirat compozitorii francezi : Berlioz, autorul operei *Damnaţiunea lui Faust*, şi *Gounod*, creatorul celebrei opere muzicale *Faust*.

17. *Samson Bodnărescu* (1840—1902). A fost profesor la Şcoala Normală din Iaşi, iar din 1879 director al Liceului din Pomîrla. Membru al *Junimei*, a devenit colaborator al *Convorbirilor literare*, unde a publicat poeme cu caracter filozofic, epigrame şi două piese : *Rienzi* şi *Lăpuşneanu-Vodă*.

18. *Edward George «Earle» Bulwer* (lord Lytton) scriitor şi om politic englez (1803—1873). A scris mai ales romane istorice, multe din ele traduse şi în alte limbi. Aşa : *The Last Days of Pompei* (Ultimele zile ale celor din Pompei), *Rienzi, Harold, The Coming Race* (Rasa viitoare) ş.a.

19. *Alexandru Depărăţeanu* (1834—1865). Poet şi dramaturg, E autorul volumului de versuri *Doruri şi amoruri* (1861). A mai scris satire sociale, drame în versuri *Grigore Vodă* (1864) şi comedia-vodevil *Don Giulică sau Pantofii miraculoşi*.

20. *Iorgu Caragiale* (1828—1894), fratele lui Costache Caragiale. A fost actor şi director de trupă teatrală. În trupa sa, în anul 1867 şi parţial în anul 1868, Eminescu a îndeplinit rolul de sufleur. Acest fapt nu l-a împiedicat ca ulterior să-i critice piesele. Între acestea citäm : *Recrutul răscumpărat, Claca ţărănească, Pro-*

Scanned with OKEN Scanner

vincialul în capitală, Deputaţii fac ceva?, Moş Trifoi, Moartea lui Tudor Vladimirescu, Umbra lui Ştefan cel Mare şi *Mihai Vitezul.* A tradus din limba elină drama *Marco Botzaris* sau *Liberatorii Greciei,* piesă care s-a jucat la Braşov de trupa Tardini, în turneul din anul 1865.

21. *Ioan Lăpedatu* (1844—1878), transilvănean de origine, a studiat la Paris şi Bruxelles, unde şi-a luat doctoratul în litere şi filozofie. Întors în ţară a predat limbile clasice şi istoria la liceul român din Braşov, unde o moarte prematură l-a răpit din mijlocul elevilor săi dragi. A publicat poezii, nuvele şi diferite studii în revistele vremii, îndeosebi în *Familia* şi în *Albina Carpaţilor* (aceasta din urmă redactată de el). A scris şi două drame: *Fîntîna de piatră* şi *Tribunul,* piese care s-au jucat mult de către formaţiile de diletanţi din Transilvania.

22. *Heinrich Laube* (1830—1884) om de teatru, dramaturg german. Între anii 1849—1867 a fost director la Burgtheater. A fondat Stadttheater (teatrul orăşenesc) la Viena, apoi a condus teatrul din Lipsca. A scris şi piese de teatru, între care amintim reuşita comedie *La miezul nopţii,* tradusă în româneşte de Lazar Petrinu.

23. *Mihail Pascaly* (1830—1882). Mare artist dramatic din a doua jumătate a secolului trecut. A excelat în joc patetic şi declamator, el fiind un fervent adept al romantismului în arta dramatică. A studiat cu Bouffé la Paris, de unde s-a întors cu o şi mai mare pasiune pentru teatru. Bun organizator, director de scenă şi director de trupe ambulante. A jucat pe scenele teatrelor din Iaşi şi Bucureşti, unde era foarte apreciat de publicul vremii.

A întreprins mai multe turnee şi dintre acestea, două în Transilvania, primul în anul 1868, cînd l-a avut sufleur pe Eminescu, iar al doilea în anul 1871. De ambele dăţi Pascaly a repurtat succese răsunătoare şi a lăsat amintiri frumoase între transilvănenii care îl îndrăgiseră foarte mult.

După înfiinţarea Societăţii dramatice, a fost admis ca primsocietar. Ca autor dramatic ne-a lăsat cîteva piese originale, între care amintim: *Viitorul României, Ţăranul în vremea lui Tudor, Patrie şi Domnitor.* Ne-a lăsat însă mai multe traduceri şi localizări de piese. Date şi amănunte despre acest mare artist se pot afla în monografia semnată de Letiţia Gîţză (ESPLA, 1959).

24. *Eugène Scribe* (1791—1861), dramaturg francez. Dintre numeroasele sale piese menţionăm: *Lampa fermecată, Vicleniile fe-*

Scanned with OKEN Scanner

meilor, Rebeca. Între drame, cea mai reușită e *Moartea lui Petru cel Mare,* piesă care s-a jucat și pe scenele teatrelor din Iași și București. A mai scris și cîteva librete de operă și operete, dintre care unele traduse și în românește, ca de ex. *Evreica, Hughenoții* ș.a.

25. *Victorien Sardou* (1831—1908). Dramaturg francez, de la care ne-au rămas mai multe piese, între care notăm : *Daniel Rochat, Rabagas, Limbutele, Amicii falși, Fedora, Să ne despărțim, Madame Sans-Gêne, Patria* și *Tosca.* După aceasta din urmă s-a scris libretul pentru cunoscuta operă a lui Puccini, cu același titlu.

Piesele lui Sardou au fost mereu înscrise în repertoriile teatrelor din Iași și București, în a doua jumătate a secolului trecut.

26. *Björnstjerne Björnson* (1832—1910). Scriitor și om politic norvegian. A scris povestiri, romane și piese de teatru. Între acestea menționăm : *Regele Svern, Sigurd bastardul, Peste puterile noastre.*

27. *Victor Hugo* (1802—1885), mare scriitor francez, al cărui scris a dominat aproape întreg secolul al XIX-lea. A fost cel mai de seamă reprezentant al romantismului în literatură. A scris mult și în toate genurile. Dintre piesele sale de teatru notăm : *Angelo Malpieri, Hernani, Regele se amuză, Marion Delorme, Maria Tudor* și *Ruy-Blas.*

28. *Frideric Hebbel* (1813—1863), dramaturg german. E autorul următoarelor piese : *Maria Magdalena* (dramă), *Inelul lui Gyges, Nibelungii,* ș.a.

29. *Ludwig Holberg* (1684—1754), scriitor danez, cunoscut pentru comediile sale de caracter, cum sînt : *Politicianul de cafenea, Țăranul baron.* Aceasta din urmă s-a jucat și pe scena Teatrului Național din București.

30. *măsurar,* aici are sensul de *îndreptar.*

III. CRONICA LA DRAMA : MOARTEA LUI C. BRÂNCOVEANU

1. *Antonin Roques,* francez stabilit în București pe la mijlocul secolului trecut. A fost profesor de limba franceză la „liceul sf. Sava" din Capitală. A publicat poezii și cîteva piese nereușite.

2. *Mihail Galino,* talentat artist dramatic. A debutat în stagiunea 1856/57 și a ilustrat scena Teatrului Național din Iași, al cărui societar cl. I a fost începînd din anul 1879.

Scanned with OKEN Scanner

A activat și ca profesor de declamație la Conservatorul din Iași. Printre elevii săi se numără : actorul State Dragomir și actrița Aglae Pruteanu.

IV. TEATRU DE VARĂ

1. *Grigore Manolescu* (1857—1892). A fost unul dintre marii noștri artiști dramatici. La 25 ani ajunge societar cl. I și director de scenă la Teatrul Național din București. Trimis la Paris, ia lecții de la actorii Got, Delaunay și Régnier. Întors în țară joacă pe scenele din București, dar face cîteva stagiuni și la Teatrul Național din Iași, al cărui îndrumător a rămas pînă la moartea sa foarte timpurie.

Prin studiu serios și muncă stăruitoare, urmînd linia realismului scenic, Manolescu a devenit un mare artist, un interpret original și un veritabil *creator* de roluri principale din dramaturgia națională și universală. E suficient dacă amintim aici că rolul lui Hamlet l-a studiat vreo 10 ani și l-a prezentat publicului numai în anul 1884. Cu marile sale creații de interpretare Manolescu a ridicat arta scenică românească la culmi nemaiajunse pînă la el.

2. *Petre Ionescu,* a fost actor la Teatrul Național din Iași, angajat din stagiunea 1875/1876.

3. *Mihail Arceleanu.* A fost actor la Teatrul din Iași. E menționat ca un excelent interpret al unor roluri din piesele lui Caragiale.

4. *Petre (Pechea) S. Alexandrescu,* a jucat pe scena Teatrului Național din Iași de prin anul 1872. A organizat o serie de spectacole teatrale de vară, în așa numită „Grădina Primăriei din Iași", care se afla pe str. Lăpușneanu.

5. *Jean Baptiste Poquelin zis Molière* (1622—1673), actor și autor dramatic francez ; unul dintre marii dramaturgi ai literaturii universale. A scris o serie de comedii renumite, din care foarte multe s-au jucat și pe scenele teatrelor românești. Așa sînt : *Avarul, Doctorul fără voie, Amfitrion, Tartuffe, Prețioasele, Mizantropul, George Dandin, Bolnavul închipuit, Vicleniile lui Scapin* ș.a.

6. *Jean-Baptiste Racine* (1639—1699), dramaturg clasic francez. A scris mai multe tragedii, din care notăm : *Andromaca, Britanni-*

Scanned with OKEN Scanner

cus, Baiazid, Mithridate, Fedra, Estera, Atalie. Unele sînt traduse și în românește. A scris o singură comedie : *Împricinații.*

7. *Pierre Corneille* (1606—1684), dramaturg francez, întemeietorul tragediei clasice franceze. E renumit pentru tragediile : *Cidul, Horațiu, Oedip, Polyeucte* ș.a.

8. *August von Kotzebue* (1761—1819), dramaturg german stabilit în Rusia. A scris foarte multe piese (vreo 200) și din acestea notăm pe cele care s-au jucat pe scenele teatrelor noastre, mai ales în prima jumătate a sec. al XIX-lea : *Grădinarul orb* sau *Aloiul înflorit, Ceasul de seară, Ștefu nerodul, Doi uituci, Prizonierul, Lapeirus, Văduva vicleană.*

9. **Carlo Goldoni** (1707—1793), dramaturg italian, supranumit „Molière al Italiei", reformator al „Commediei dell'arte". Dintre piesele sale — comedii de moravuri — notăm : *Mincinosul, Văduva isteață, Hangița, Bădăranii, Slugă la doi stăpîni.*

V. TEATRU

(Notița din 18 august 1876)

1. *Nicolae Luchian* (1821—1893). A fost actor și director la Teatrul Național din Iași. A creat tipuri în piesele lui Alecsandri și Millo. Luchian ne-a lăsat și cîteva traduceri, între care menționăm : *Sora lui Jocrisse,* de Barnèr și Duvert, *Pălăria ceasornicarului,* de Em. de Girardin.

2. *Constantin Bălănescu.* Actor comic talentat. A jucat întîi pe scenele teatrelor din București și Craiova, apoi — adus de Pascaly — s-a stabilit la Iași. Din 1878 a fost societar cl. I. E autorul comediei *Doi sfioși,* inclusă de Pascaly în repertoriul său.

3. Teatrul din Moldova era decăzut din pricina sistemului nenorocit al *concesionării,* sistem care, de altfel, predomina și în Muntenia. La decăderea teatrelor românești a mai contribuit și reprezentarea pieselor zise „bulevardiere", condamnate de Eminescu în cronicele sale.

VI. TEATRU EVREESC

1. Spectacolele despre care ne vorbește Eminescu au avut loc în grădina lui Simion Mark (cf. Iustin Solomon, articolul citat în lista bibliografică A).

Scanned with OKEN Scanner

2. Numele autorilor pieselor amintite nu l-am putut afla.

În legătură cu cele scrise de Eminescu în cronica sa, reproducem aici două pasaje din articolul semnat de Iustin Solomon: „Lui Eminescu îi datorăm *singura* cronică despre teatrul evreiesc la începuturile lui (...) Scriind rînduri elogioase despre jocul actorilor, el dă cel dintîi certificat de intrare în istoria culturii universale, teatrului modern evreiesc, în forma sa primară" (s.n.).

VII. SERATE TEATRALE ÎN GRĂDINA PRIMĂRIEI

(Cronica din 25 august 1876)

1. Piesa *Isac Zodierul* e scrisă de Emanoil Negruț. La celelalte piese n-am putut afla numele autorilor. Probabil au fost niște prelucrări sau localizări după unele piese franțuzești, pe gustul „publicului de Dumineca".

2. Piesa *Dracul și Ciobanul* sau *Fluerul fermecat* e scrisă de I. G. Miclescu.

VIII. TEATRU ÎN GRĂDINA PRIMĂRIEI

(Cronica din 29 august 1876)

1. N-am putut afla cine e autorul comediei.

2. Autorul cantonetei e *Emanoil Negruț*, care apare mai întîi între actorii Teatrului din Iași în stagiunea teatrală din 1869/1870.

3. *Constantin Radu*, actor talentat — după cum ni-l prezintă Eminescu, dar care n-a făcut carieră în teatru, căci numele lui nu-l mai întîlnim în alte cronici sau notițe teatrale.

4. *Ecaterina Dimancea*. Apare pe lista personalului artistic al Teatrului național din Iași în stagiunea 1875/1876 și în stagiunea 1876/77. Din 1877 trece la Teatrul Național din București.

5. Comedie într-un act de St. Mihăilescu.

IX. TEATRU ÎN GRĂDINA PRIMĂRIEI

(Cronica din 3 sept. 1876)

1) Comedie în 2 acte, tradusă din franțuzește de I. Popa.

2) Operetă de V. Alecsandri, muzica de Ciprian Porumbescu

3) Se pare că aici e vorba de actrița *Maria Petrescu*, angajată mai întîi la Teatrul Național din Iași în stagiunea 1870/71.

Scanned with OKEN Scanner

X. TEATRU ÎN GRĂDINA „CHÂTEAU AUX FLEURS"

(Cronica din 17 sept. 1876)

1. Actorul *Dimitrie Constantinescu* a jucat pe scena Teatrului Național din Iași în mai multe stagiuni. A jucat un timp și în trupa artistei Fanny Tardini.

2. *Constantin Dimitriu,* apare mai întîi între actorii Teatrului din Iași în stagiunea 1872/73.

Artista Aglae Pruteanu încă îl amintește între actorii care au participat la inaugurarea Teatrului Național din Iași (noua clădire) în anul 1896.

XI. TEATRU

(Notița din 7 noiembrie 1876)

Am reprodus această notiță pentru motivul că din ea aflăm numele actorilor angajați și repertoriul în stagiunea 1876/77 la Teatrul Național din Iași.

1. *Viața vagabondă,* comedie în 4 acte de Henry Murger, trad. de C. Bălănescu.

2. *Raluca Stavrescu* (1836—1884). A fost o mare artistă care a excelat în drame. A debutat în anul 1853 la Teatrul din Craiova, apoi a jucat pe scenele teatrelor din Iași și București.

În anul 1878 a fost primită ca societară a Teatrului Național din București.

3. *Eufrosina (Frosa) Sarandy* (1840—1904). Artistă care a excelat în roluri de comedie. A jucat pe scenele teatrelor din Iași și București. A debutat în trupa lui Millo.

4. *Elena Lașcu (Evolschi).* A fost actriță la Teatrul Național din Iași. A debutat în anul 1865 sub direcția lui N. Luchian. Din 1878 a fost societară cl. I. În lunga sa carieră teatrală de 30 de ani a creat multe roluri în piesele ce se jucau în vremea ei.

5. *Ana Dănescu* (1850—1893). A fost angajată mai întîi la Teatrul din Iași în stagiunea 1874/75, unde a jucat pînă în anul 1878, cînd a trecut la Teatrul Național din București. A interpretat bine rolurile încredințate în diferite piese și a excelat și ca soprană în operete comice, ca de ex. în *Olteanca, Boccaccio, Studentul cerșetor, Voievodul țiganilor* sau în opere ca *Linda*

Scanned with OKEN Scanner

de Chamonix şi altele. Pentru că a ştiut păstra echilibrul în utilizarea mijloacelor scenice, a fost mult lăudată de Eminescu.

6. *Eliza Conta.* A fost angajată la Teatrul Naţional din Iaşi în stagiunea 1874/75, cînd a debutat în piesa *Despina,* dramă de G. Bengescu.

7. *Elena Botez,* societară cl. I la Teatrul Naţional din Iaşi din anul 1879.

8. *Ecaterina Sotir,* apare mai întîi pe scena Teatrului din Iaşi în stagiunea 1876/77.

9. *Alexandru Evolschi* a jucat pe scena Teatrului Naţional din Iaşi. Din anul 1879 a fost societar cl. I.

10. *Mihail Popovici.* A jucat pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, unde a debutat în anul 1858 în piesa *Cetatea Neamţului.*

11. *Dimitrie Pruteanu,* a jucat pe scena Teatrului Naţional din Iaşi începînd cu stagiunea 1875/76. A fost elev al lui M. Galino.

12. *Gheorghe Nebunelli.* Numele acestui actor îl întîlnim în mai multe stagiuni la Teatrul Naţional din Iaşi.

13. *Victor Boireau Delmary.* A venit în Moldova în anul 1846 cu trupa lui Pellier. La propunerea lui Alecsandri a rămas în Moldova, unde timp de 40 de ani a funcţionat ca regizor. În stagiunea 1848/49 a fost director al teatrului românesc şi al celui francez din Iaşi. A decedat în anul 1887.

14. *Eduard Caudella* (1841—1924). A fost profesor şi director al Conservatorului de muzică din Iaşi. Compozitor şi violonist, a excelat în muzica dramatică. A compus opera *Petru Rareş* precum şi operetele *Beizadé Epaminonda, Traian şi Dochia, Hatmanul Baltag* ş.a.

15. Repertoriul anunţat în această notiţă este compus mai mult din traduceri şi localizări de piese franţuzeşti. Numele autorilor la multe din ele nu l-am putut afla.

XII. TEATRU

(Notiţa din 14 noiembrie 1876)

1. Fraza e importantă pentru că ne dezvăluie principiul după care se călăuzea Eminescu, atunci cînd făcea analiza unui spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

XIII. TEATRU

(Notiţa din 17 noiembrie 1876)

1. Autorii dramei *Orfelinele* sînt cei arătaţi chiar de Eminescu în notiţa sa din 14 noiembrie 1876, anume D'Ennery şi Cormon.

2. Criticul nostru se referă, în primul rînd, la franţuzismele pe care nu le agrea şi de care traducătorul va fi abuzat.

XIV. TEATRU

(Cronica din 19 noiembrie 1876)

1. În această scurtă cronică Eminescu emite cîteva păreri extrem de interesante în legătură cu jocul actorilor.

XV. TEATRU ROMÂNESC ÎN LUGOŞ

(Notiţa din 24 noiembrie 1876)

1. E vorba de *Societatea pentru fond de teatru român în Transilvania,* constituită în 5 octombrie 1870, la stăruinţa lui Iosif Vulcan, redactorul revistei *Familia.*

2. Operetă de Charles Lecocq.

XVI. REVISTA TEATRALĂ : *Caterina a II-a*

1. *Dumanoir* (Philippe-François, Pinel, dit „Dumanoir"), dramaturg francez. A scris în colaborare cu alţi dramaturgi. Aşa de ex. cu Biéville a scris comedia *Caterina a II-a ;* cu Alfred Bayard a scris piesele : *Indiana* şi *Vicontele de Létorière,* iar cu Adolphe D'Ennery a scris *Don Cézar de Bazan* ş.a.

2. *Ernest Legouvé* (1807—1903), dramaturg francez. A colaborat cu Scribe la cîteva piese, ca de ex. *Adrienne Lecouvreur, Medeea* ş.a. Singur a scris comedia *O mumă din popor.*

3. *Homer,* poet grec despre care tradiţia spune că ar fi fost un cîntăreţ orb, ce rătăcea din loc în loc, recitînd versuri din

Scanned with OKEN Scanner

neîntrecutele epopei *Iliada* şi *Odiseea*, considerate ca opere ale sale. Herodot susţine că Homer ar fi trăit pe la anul 850 î.e.n.

4. *Alexandru Dumas-fiul* (1824—1895). Romancier şi dramaturg francez. E autorul pieselor : *Denise, Francillon, Diana de Lys, D-ra de Belle Isle, Juvaerul reginei* precum şi a romanului dramatizat *Dama cu camelii* (la Dame aux camélias). Din acest roman faimos s-au inspirat autorii libretului renumitei opere muzicale *La Traviata*, a lui G. Verdi.

XVII. REVISTA TEATRALĂ : *Revizorul general*

Piesa a fost jucată în ziua de joi, 2 decembrie 1876.

1. Maxima a fost enunţată mai întîi de Lessing, în prefaţa la scrierea *Hamburgische Dramaturgie.*

2. *Nikolai Vasilievici Gogol* (1809—1852), scriitor rus ; cel mai de seamă reprezentant al realismului critic rus. A scris romane, povestiri şi cîteva piese de teatru, între care cea mai cunoscută e comedia *Revizorul.*

3. *Fritz Reuter* (1810—1874), scriitor realist — critic german.

4. *Francis Bret Harte* (1836—1902), scriitor nord-american. A scris romane şi povestiri, dintre care au fost traduse şi în românește : *Coliba blestemată şi Poveşti din ţara aurului.*

5. *Petöfi Sándor* (1822—1849), mare poet revoluţionar maghiar. A murit în floarea vîrstei în luptele din jurul Sighişoarei (1849). O parte din poeziile lui sînt traduse şi în limba română de către poeţii Şt. O. Iosif, Oct. Goga, I. U. Soricu ş.a.

6. *Ion Creangă* (1837—1889), mare povestitor moldovean ; bun prieten al lui Eminescu, la îndemnul căruia a început să scrie şi să publice. A publicat : *Amintiri din copilărie, Poveşti* şi *Povestiri.*

7. *Ioan Slavici* (1848—1925), nuvelist de seamă şi ziarist pasionat, originar din Şiria, lîngă Arad. A fost unul dintre prietenii cei mai apropaţi ai lui Eminescu, încă din vremea studenţiei, apoi coleg la redacţia ziarului *Timpul.* Primul volum de nuvele intitulat *Novele din popor*, publicat în anul 1881, a fost recenzat elogios de Eminescu (vezi *Timpul*, 28 martie 1882). Au urmat apoi alte volume de „Novele", toate scrise în spiritul „realismului popular". Slavici a mai scris romane, între care cel mai reuşit e *Mara*, apoi cîteva piese de teatru. Din acestea notăm : *Fata de birău, Toane sau vorbe de clacă* şi drama istorică *Gaşpar Gra-*

Scanned with OKEN Scanner

țiani, care s-a jucat pe scena Teatrului Național din București în stagiunea 1887/88.

8. *Anton Pann* (1794—1854), scriitor, culegător de folclor și muzician. În literatura noastră s-a afirmat prin lucrările cu caracter folcloric. A scris *Fabule și istorioare, O șezătoare la țară, Năzdrăveniile lui Nastratin Hogea* și mult apreciata culegere de proverbe, *Povestea vorbei.*

9. *Petre Grădișteanu* (1841—1921), avocat, om politic și publicist. A fost raportorul primei legi de organizare a teatrelor din România (legea din 6 aprilie 1877), care a creat așa numitele *Societăți dramatice.* Între anii 1898—99 a fost director al Teatrului Național din București, în care calitate a lucrat mult pentru propășirea teatrului românesc. A localizat după Gogol, reușita comedie *Revizorul general,* iar în colaborare cu Alex. Lara și Nic. Ținc, a scris revista teatrală de mare succes : *Cer cuvîntul.*

10. *Aristotel,* celebru filozof grec. A trăit între 384—322 î.e.n. Ne-a lăsat mai multe scrieri, între care cele mai cunoscute sînt : *Politica, Retorica* și *Poetica.*

11. *Georg Christoph Lichtenberg* (1742—1799), fizician și scriitor german ; autor al unor scrieri cu caracter satiric. În explicarea amănunțită a *gravurilor lui Hogarth* se arată un priceput critic de artă. E renumit pentru *aforismele* sale filosofice, spirituale.

XVIII. REVISTA TEATRALĂ : *Cerșetoarea*

Piesă jucată duminică 5 decembrie 1876

1) Cerșetoarea — dramă în 5 acte — de Anicet Bourgeois și Michel Masson.

2) *Ossian,* poet legendar irlandez (sec. III, e.n.).

XIX. REVISTA TEATRALĂ : *Doi surzi și Paza bună trece primejdia rea*

1. Piesele s-au jucat pe scena Teatrului Național din Iași în ziua de 16 decembrie 1876.

Scanned with OKEN Scanner

XX. TEATRU

(Cronica la drama *Ucigaşul*)

1. *Ucigaşul*, dramă în 5 acte de D'Ennery şi Edmond. Traducerea e făcută de M. Mihalcea.

Piesa s-a jucat pe scena Teatrului Naţional din Iaşi la data de 19 decembrie 1876.

XXI. NOTIŢA TEATRALĂ DIN 16 IANUARIE 1877

1. Sub titlul „Scandal", Eminescu relatează cu satisfacţie modul cum actorul Millo şi-a recitat pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti cupletul *Haine vechi, zdrenţe politice*, care satiriza apucăturile politicienilor vremii. De această reprezentaţie, care a provocat discuţii vehemente în presă şi chiar în Parlament, s-a ocupat şi Cezar Bolliac în articolul : *Un scandal în teatru* apărut în *Trompeta Carpaţilor*, nr. 1280 din 18 ianuarie 1877. (Cf. S. Alterescu şi Florin Tornea, monografia : *Teatrul I. L. Caragiale*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1955, p. 67, 93).

XXII. TEATRU

(Anunţul din 4 martie 1877)

1) *Judita şi Olofern*, operetă în 2 acte pe libretul de E. Scribe şi A. Bayard.

2) *Eduard Wachmann* (1836—1908). Muzician şi compozitor. A fost şef de orchestră la Teatrul Naţional şi apoi profesor la Conservatorul din Bucureşti. În anul 1897 ajunge director al Operei Române. A compus muzica pentru o serie de vodeviluri şi cantonete, mai ales la cele scrise de Millo şi Alecsandri.

3. Comedia *O palmă în sala teatrului* a fost localizată de Gr. Manolescu (vezi cronica lui Eminescu din 9 martie 1877).

4. *Fata aerului*, feerie în 5 acte de Th. Cognard şi Raymond.

5. *Cine vrea poate*, comedie tradusă din franţuzeşte de I. M. Bujoreanu.

Scanned with OKEN Scanner

XXIII TEATRU : *Maria Tudor*

1. *Costache Negruzzi* (1808—1868), scriitor român, creatorul nuvelei istorice în literatura română. E autorul reuşitei nuvele *Alexandru Lăpuşneanu,* care a inspirat pe mulţi autori de piese dramatice şi muzicale. A scris piese de teatru, majoritatea din ele traduceri şi localizări. O piesă originală, mult jucată în a doua jumătate a secolului trecut, e vodevilul *Doi ţărani şi cinci cîrlani.*

2. *Azi avem o asemenea lucrare : Îndreptarul ortoepic,* editat de Academia R.P.R., în 1960, ed. II, 1965.

XXIV. TEATRU

(Cronica din 9 martie 1877)

1. Reprezentaţia a avut loc în ziua de 6 martie 1877, conform anunţului apărut în nr. 24 din 4 martie 1877, la rubrica *Noutăţi.*

2) Despre actriţa *Ana Dănescu* (să se vadă X, nota 5).

XXV. REVISTA TEATRALĂ : *Moartea lui Petru cel Mare*

Reprezentaţia a avut loc în ziua de joi, 17 martie 1877.

1. Prevederea lui Eminescu s-a adeverit, căci din ianuarie 1961 avem la Bucureşti *Teatrul de comedie,* în repertoriul căruia predomină comediile.

2. *Petru I, cel Mare,* ţar al Rusiei între 1682—1725. A introdus o serie de reforme administrative, economice şi militare, care au avut drept rezultat întărirea orînduirii feudale şi întronarea absolutismului.

3. *Aleksandr Danilovici Menşikov,* a fost prietenul intim al lui Petru cel Mare. După moartea ţarinei Ecaterina I, a rămas tutorele lui Petru al II-lea, dar, din motive necunoscute, în 2 iulie 1728 a fost exilat cu întreaga familie la Berezovo. Pictorul rus Surikov l-a imortalizat în tabloul *Menşikov la Berezovo* (vezi *Probleme de artă plastică,* nr. 4/1961, p. 78).

4. Ideea o regăsim în cronica *Millo în Bucureşti.*

5. Aici e vorba probabil de actorul Mihail Popovici senior.

6. Piesă de M. Millo şi I. Anestin.

Scanned with OKEN Scanner

7. Eminescu se referă la cupletul satiric *Haine vechi sau zdrenţe politice,* cîntat de Millo pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti.

XXVI. TEATRUL NAŢIONAL : *Visul Dochiei şi Oştenii noştri*

Aceasta e considerată ca *întîia* cronică dramatică scrisă de Eminescu la *Timpul.* Paternitatea eminesciană a fost dovedită de acad. prof. Perpessicius (vezi *Revista Fundaţiilor,* anul VII, nr. 9/1940).

1. *Frédéric Damé* (1849—1907), francez stabilit în România. A fost profesor, autor de dicţionare, traducător de lucrări literare şi ştiinţifice, ziarist şi dramaturg. A scris piesele menţionate de criticul nostru în usturătoarea cronică precum şi drama naţională *Hatmanul Drăgan* (aceasta în colaborare cu I. D. Malla).

2. *François Ponsard* (1814—1867), dramaturg francez, adversar al romantismului. A scris piesele : *Lucreţia, Onoarea şi banii, Dragoste de poet,* ş.a.

3. *Tacitus* (55—120 e.n.), istoric roman, autorul cunoscutelor scrieri *Analele, Germania* şi *Dialogul despre oratori.*

4. *Max Müller* (1823—1900), filolog german stabilit în Anglia. Specialist în limbile moderne.

5. Aluzie la *V. A. Urechiă* (vezi Barbu Lăzăreanu : *Glose şi comentarii de istoriografie literară,* p. 262).

6. *Lope de Vega* (1562—1635), scriitor spaniol, renumit pentru numeroasele sale piese (vreo 2000). Cele mai cunoscute sînt : *Fata cu urciorul, Fîntîna turmelor, Cîinele grădinarului, Cavalerul din Olmedo* şi *Capriciile Belisei.* Unele s-au jucat şi pe scenele noastre, mai ales după ce s-a tipărit în româneşte, în anul 1962, un volum selectiv de comedii.

7. *Graziadio Ascoli* (1829—1907), filolog italian, fost profesor la Universitatea din Milano. A studiat dialectul istro-român.

8. *Honoré de Balzac* (1799—1850), mare scriitor francez, reprezentant de frunte al realismului critic în literatura universală. A scris o mulţime de nuvele şi romane, pe care le-a cuprins sub denumirea *Comedia umană.* Dintre romanele mai cunoscute notăm : *Eugénie Grandet, Moş Goriot, Femeia la treizeci de ani.* Între piesele de teatru scrise cea mai valoroasă e *Mercadet — om de afaceri.*

Scanned with OKEN Scanner

9. E vorba de piesa *Mihnea cel Rău,* a lui Fr. Damé.

10. *Mercadet,* piesa lui Balzac.

11. *Grigorie Ureche,* boier moldovean, fost Vornic în Țara de Jos a Moldovei. A scris cea dintîi cronică a Moldovei în limba română : *Letopisețul Țării Moldovei.*

12. *V. A. Popovici* identic cu Vasile Alexandrescu-Urechiă, cel atît de ironizat de Eminescu.

13. Numele lui Goethe în forma menționată (Göthe) îl întîlnim și în alte lucrări ale lui Eminescu.

14. Se referă la *Enăchiță Văcărescu* (1730—1797) care ne-a lăsat o *gramatică* românească, o *Istorie a împăraților otomani* și o culegere de *poezii.* În acestea din urmă se observă influența poeziilor lui Goethe.

15. *Adolphe Thiers* (1797—1877), istoric și om politic francez. Ca șef al guvernului în 1871 a încheiat pacea preliminară care a pus capăt războiului franco-german.

16. *C. A. Rosetti* (1816—1885), om politic care a avut un mare rol în desfășurarea evenimentelor politice ale României după 1866. A fost ministru și ziarist. A editat ziarul *Pruncul Român* mai tîrziu *Românul,* apoi revistele *România viitoare* și *Republica Română.* A scris și cronici de teatru, iar în anul 1859/60 a fost director la Teatrul cel Mare din București. A fost des criticat de Eminescu în articolele sale politice.

17. *Leon Gambetta* (1838—1882), om politic francez, adversar al imperiului. După dezastrul din 1871 a proclamat Republica, apoi a fost deputat, prezident al Camerei și chiar al Consiliului de Miniștri.

18. *Nicolae Fleva* (1840—1914), om politic român ; fost deputat, primar al Capitalei, ministru. A fost deseori ironizat de Eminescu în articolele sale politice.

19. A se vedea poezia *Progresul* de C. Bălăcescu, reprodusă de Eminescu în *Timpul,* nr. 99/1878 sub titlul „Rectificare".

20. Traducătorul pieselor a fost D. C. Ollănescu (Ascanio), ceea ce a determinat pe mulți să-l considere chiar autorul acelora

XXVII. REVISTA TEATRALĂ : *Fadette*

Paternitatea eminesciană a cronicii asupra vodevilului citat rezultă din următoarele argumente :

— ironia din prima frază, specific eminesciană ;

Scanned with OKEN Scanner

— folosirea unor forme ca : *s-au* (în loc de s-a) ; *nici* (în loc de nu) *trebuie...* ; a unor expresii ca, de ex. *ne sfiim* (întîlnită în cronica la *Caterina a II-a* ; *consistă* ; *dăm sama, neverisimile* (vezi cronica la *Cerşetoarea)* ş.a. ;

— *repetarea unor idei şi a unor aprecieri* prin folosirea unor expresii asemănătoare, de ex. ideea : „natura e totdeauna adevărată", pe care o întîlnim în cronica la *Revizorul general* ; aprecierea jocului prestat de artista Ana Dănescu, la fel ca şi în cronica la drama *Ucigaşul* şi ca în anunţul din 4 martie 1877 în legătură cu reprezentaţia dată în beneficiul ei la Teatrul Naţional din Iaşi. De asemenea, aprecierea făcută pieselor lui E. Scribe, atît de asemănătoare cu cea din cronica asupra dramei *Moartea lui Petru cel Mare.*

Constatarea criticului nostru că teatrul românesc se află în „progres evident" o regăsim în cronica din 4 iulie 1876 ;

— găsirea unor *reflecţii filozofice,* pe care Eminescu le face adeseori în cronicile sale ;

— *categorisiri* ale scrierilor dramatice cu care ne întîlnim şi în alte cronici, de ex. în cronica la drama *Cerşetoarea* (partea II-a), în sfîrşit, referirea la unii autori dramatici preferaţi, ca de ex. Scribe şi Molière.

1) vodevil localizat de E. Carada.

2) *George Sand* (1804—1876), pe numele ei autentic Amandine Lucie Aurore Dupin Dudevant. Romancieră franceză, care a excelat în romane sentimentale, influenţate de romantism, cum sînt : *Indiana, Lelia, Valentina,* ş.a. A mai scris şi romane rustice, ca de ex. *Balta dracului, Mica Fadette* ş.a.

3. *Charlotte Birch-Pfeiffer* (1800—1868), actriţă germană. Şi-a început cariera pe scena teatrului din München. În anul 1823 se căsătoreşte cu scriitorul danez Christian Birch. Între 1837—1843 a condus teatrul din Zürich, iar din 1844 — timp de 24 ani —, teatrul de Curte din Berlin. A jucat în toate rolurile principale din piesele celebre.

4. *Alexandru Flechtenmacher* (1823—1898), muzician şi compozitor român. A fost dirijor al orchestrei Teatrului din Iaşi pînă în anul 1857, cînd a trecut la Bucureşti ca director al Conservatorului şi profesor de vioară. A scris melodii pentru vodevilurile lui Alecsandri, Millo, Negruzzi şi alţii. A publicat o colecţie de arii naţionale.

Scanned with OKEN Scanner

5. Aici criticul se referă la *Napoleon al III-lea* (1808—1873), împărat al Franței între anii 1852—1871. A sprijinit în mod sincer pe luptătorii pentru Unirea Principatelor Române în 1859.

6. *Camillo Benso, conte de Cavour* (1810—1861), bărbat de stat italian, fost ministru și apoi prim-ministru al regatului Sardiniei (Piemontului). A luptat pentru unificarea Italiei, avînd sprijinul împăratului Napoleon al III-lea. A format primul guvern al Italiei unificate. A sprijinit Unirea Principatelor Române și alegerea lui Cuza ca Domnitor.

7. *Mihail Mateescu* (1860—1888). A fost un mare actor, societar al Teatrului Național din București. Elev al lui Millo, a jucat mai mult în comedii, în care a creat cîteva roluri, îndeosebi în cele scrise de Caragiale. A făcut parte mai tîrziu din prima trupă românească de operă, unde a repurtat succese frumoase în diferitele roluri încredințate.

8. *Nicolae Hagiescu*, actor foarte talentat; creator de roluri în comedii. A jucat mult în formații teatrale ambulante. A fost mult apreciat de Eminescu și de Caragiale.

9. *Ion Panu*. A jucat mai întîi în trupa lui Pascaly la Iași, în stagiunea 1870/71. A jucat la premiere în comediile lui Caragiale *O noapte furtunoasă* (18 ian. 1879) și *O scrisoare pierdută* (13 nov. 1884) A făcut parte din Societatea Dramatică a Teatrului Național din București îndată după constituirea ei.

10. *Irina Poenaru*. A fost actriță la Teatrul Național din București. A făcut parte din prima Asociație a artiștilor dramatici din 1874, inițiată de Millo și Dimitriade, apoi din anul 1877 din Societatea Dramatică.

XXVIII. REVISTA TEATRALĂ : *Două orfeline*

În sprijinul paternității eminesciene aducem următoarele argumente :

— *ideile și preocupările* întîlnite și în alte cronici, în care Eminescu pretinde crearea unui *repertoriu statornic* și formarea unei pleiade de actori conștienți de menirea lor și stăpîni pe „o samă de *roluri studiate* din piesele de caracter“ (vezi cronica din 4 iulie 1876, anunțul din 4 martie 1877 și cronica din 20 martie 1877, toate în *Curierul de Iași*) ;

— oroarea poetului față de „piesele de senzație“, cum era și drama *Orfelinele*. Dezgustul față de asemenea piese l-a mai ex-

Scanned with OKEN Scanner

primat și altădată. Așa de ex. în cronica *Cerșetoarea*, apoi în cronica *Moartea lui Petru cel Mare*;

— atracția față de piesele anticilor greci, în care criticul nostru admira „seninătatea" și „măreția", izvorîte din reprezentarea unor caractere „cristalizate", care „uimesc prin teribila lor consecvență", efect întîlnit mai ales în piesele lui Sofocle, despre care vorbește și în altă parte (vezi cronica la *Doi surzi* și articolul politic din 17 decembrie 1880);

— atenția poetului față de modul cum se *vorbește* pe scenă, critica făcută actorilor ce nu vorbeau natural (să se vadă cronicile la dramele *Moartea lui C. Brâncoveanu* și *Maria Tudor*);

— *expresii tipice*, ca de ex. „ce să mai zicem", „arta e senină și veșnică", întîlnite în cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare*, apoi expresia „în privirea" (în loc de „în privința"), atît de des întîlnită în articolele scrise de Eminescu; în sfîrșit.

— întrebuințarea unor forme proprii criticului nostru, ca de ex. *și-au*, *„s-au* căsătorit..." și altele.

1. *Sofocle* (497—405 î.e.n.), dramaturg grec. A scris peste 100 de tragedii, din care ni s-au păstrat numai 7. Cu Eschil și Euripide a pus bazele tragediei clasice elene.

2. *Theba*, vechea capitală a Beoției antice, intrată în istorie pentru legenda lui Oedip.

3. *Petre Velescu* (1847—1904), actor talentat care a jucat mult în trupa lui Pascaly. Din anul 1872 a făcut parte dintre actorii Teatrului Național din București, unde s-a distins în rolurile unor drame, ca de ex. *Ruy-Blas*, *Despot-Vodă* și altele.

4. *Ana Popescu* (1854—1912), actriță înzestrată cu frumoase calități scenice. A jucat mai întîi în trupa lui Pascaly și a făcut parte din Asociația dramatică din anul 1874, apoi din Societatea Dramatică înființată în 1877. În anul 1884 s-a căsătorit cu Gr. Manolescu, de care s-a despărțit în anul 1888.

5. *Marița Constantinescu*, actriță care a jucat mai mult pe scena Teatrului Național din București, a cărei societară a ajuns mai tîrziu.

6. *Ioan Christescu*. A jucat pe scena Teatrului Național din București. A făcut parte din trupa lui Pascaly în al doilea turneu pe care acesta l-a întreprins în Transilvania (1871).

7. *Ștefan Iulian* (1851—1892), mare artist care a excelat în roluri comice. A jucat la început în trupa Fanny Tardini, apoi în cea a lui Pascaly (stagiunea de la Iași din 1870/71). În stagiunea din 1872 a venit la Teatrul Național din București, unde

Scanned with OKEN Scanner

în 1877 e primit ca societar. Aici s-a distins în roluri din piesele lui Molière şi Caragiale. A fost elevul lui Millo, de la care a împrumutat stilul de joc realist. A făcut şi el parte din trupa lui Pascaly, în cel de al doilea turneu pe care l-a întreprins în Transilvania (1871).

XXIX. REPREZENTAŢIILE ROSSI.

Sub acest titlu Eminescu se ocupă de reprezentarea tragediei *Hamlet* a lui Shakespeare, în care marele actor italian Ernesto Rossi a interpretat rolul titular.

Paternitatea eminesciană a acestei cronici apare din stilul şi din ideile cu care ne-am mai întîlnit şi în alte cronici ale sale. Aşa de ex. ideea „unităţii concepţiei artistice şi de execuţie" apoi, unele *expresii tipice*, ca de ex. „să fim mulţămitori", „cu asupra de măsură" ş.a. Aceasta din urmă o mai întîlnim în poezia *Călin (partea* IV-a) şi în articolul politic intitulat : *Clasa patrioţilor.*

1. *Ernesto Rossi* (1827—1896), mare artist dramatic italian, renumit pentru interpretările date rolurilor din tragediile lui Shakespeare. A făcut mai multe turnee prin Europa şi ne-a vizitat în anii 1878, 1888 şi 1895, cînd a dat mai multe spectacole la Iaşi şi la Bucureşti.

XXX. TEATRUL ITALIAN : *Doi sergenţi*

Cronica aceasta prin stilul ei ne indică de autor tot pe Eminescu, entuziasmat de jocul actorului Rossi.

Aici întîlnim o ironie la adresa lui Fr. Damé, cel criticat în cronica la *Visul Dochiei* şi *Oştenii noştri.*

Pe lîngă stil, întreaga logică a frazelor, ne indică drept autor al acestei cronici pe criticul nostru.

1. Piesa e de *Carlo Rotti.*

XXXI. DARE DE SEAMĂ : *Ateneul*

Argumente în sprijinul paternităţii eminesciene :

— atenţia faţă de partea etică a pieselor, care, în concepţia criticului nostru, trebuie să fie „bune şi cuviincioase" ;

Scanned with OKEN Scanner

— cultul față de trecut, pe care-l manifestă mereu, e prezent și aici ;

— entuziasmul lui Eminescu pentru *„limba curat românească“*, pe care o vorbea și scria Ollănescu (vezi aprecierile elogioase în cronica la piesele *Visul Dochiei, Oștenii noștri* și *Ruy-Blas)* ;

— întîlnirea unor expresii frecvente la Eminescu, ca de ex. „întunericul *vremilor*“ ; *„optsprezece sute de ani“* (în loc de 1800), un mod cu totul original de indicare a secolelor, întîlnit mai des în articolele sale politice. În sfîrșit, expresia tipică *„pe deplin“*, întregește argumentele aici expuse.

1. *Dimitrie C. Ollănescu (Ascanio)* 1849—1908, scriitor român și diplomat. În țară a ocupat diferite funcții și a fost : membru al Junimei, al Academiei Române, al Ateneului Român și al Comitetului teatral. A debutat cu poezii — sub pseudonimul Ascanio — în *Convorbiri literare*. A fost un eminent traducător din Catul și Horațiu. A scris și piese de teatru, ca : *Pe malul gîrlei, Pribeagul, Fanny* ș.a. Unele s-au jucat pe scena Teatrului Național din București. Ollănescu e autorul documentatei lucrări : *Teatrul la români*, apărută între anii 1896—1899.

XXXII. TEATRUL NAȚIONAL : *Roma învinsă*

Paternitatea eminesciană a acestei notițe rezultă din tonul polemic al cuprinsului ei. Se știe, de altfel, că Eminescu era la *Timpul* redactorul care purta polemică aprinsă cu cei de la *Românul*, ori de cîte ori constata că se încerca acoperirea unor afaceri dubioase sau se făceau „aserțiuni“ tendențioase ori inexacte, cum era cea la care se referea în notița din 13 aprilie 1878. Dragostea pentru adevăr și tendința permanentă de „restatornicire“ a acestuia, pe care le găsim și aici, vin să întărească afirmația noastră.

Mai adăugăm că expresia *„traducția“* o mai întîlnim în această formă în cronica *Fiica lui Tintoretto*.

1) Tragedia *Roma învinsă* e scrisă de Al. Parodi, tradusă de I. L. Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

XXXIII. MILLO ÎN BUCUREŞTI

Sub acest titlu Eminescu se ocupă de spectacolul dat de Millo în sala Bossel cu piesa lui Alecsandri : *Lipitorile satelor.*

Paternitatea eminesciană asupra acestei cronici a fost stabilită de cei arătaţi la locul potrivit. Acum expunem argumentele noastre :

— *stilul specific,* cu ironii, în cadrul „observaţiilor" juste pe care le face în legătură cu reprezentaţia ;

— întîlnirea cu idei şi exigenţe, cărora Eminescu le-a dat curs şi în alte cronici (de ex. cronica din 4 iulie 1876, apoi cronicile la comedia *Caterina II,* la dramele *Moartea lui Petru cel Mare* şi *Despot-Vodă.* Ne referim îndeosebi la cerinţa *fizicului plăcut* pe care trebuie să-l aibă actorul, la *învăţarea bine a rolurilor* şi la regula *unităţii artistice ;*

— regăsirea unor *expresii tipice,* ca de ex. „reprezentaţia în *întregul ei*" (vezi cronica *Reprezentaţiile Rossi) ;* „virtuozitate *individuală*" (vezi cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare* ş.a.)

1. *Mihail Mincu* (1815—1887) a jucat mult în trupe de teatru ambulante (în trupele formate de C. Caragiale, M. Pascaly, şi M. Millo), dar şi pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, ca societar. A interpretat cu succes personaje din farse şi comedii.

XXXIV. TEATRUL ROMÂNESC : *Fiica lui Tintoretto*

Această cronică este atribuită în mod eronat lui I. L. Caragiale.

În sprijinul paternităţii eminesciene aducem următoarele argumente :

— stilul întreg al cronicii este specific eminescian ;

— regăsim cîteva *idei şi expresii* întrebuinţate de criticul nostru şi în alte cronici. Astfel : cerinţa *caracterelor naturale,* a *adevărului* şi a *situaţiilor fireşti,* pe care o piesă bună trebuie să le prezinte ;

— dezlegarea *normală* a conflictelor, traducerea *corectă, respectul pentru limba românească,* ca şi grija pentru *buna distribuţie a rolurilor* (chiar şi a celor secundare), sînt tot atîtea preocupări şi norme statornic susţinute de Eminescu în cronicile sale.

Scanned with OKEN Scanner

— Întîlnirea cu cîteva *expresii tipice*, ca de ex. „intrigă *încîlcită*", „situații *enigmatice*", patimi *umflate*", minuni *închipuite*", „*ex machina*", „*o observație*", „*dare de seamă*" (în loc de cronică).

— În sfîrșit, în sprijinul susținerii noastre vine și fraza în care Eminescu critică traducerea nereușită făcută de Fr. Damé, cel ironizat în cea dintîi cronică apărută în *Timpul* (cronica la *Visul Dochiei* și *Oștenii nostri*).

1. Melodrama *Fiica lui Tintoretto*, e de F. Dugué și E. Jaime
2. *Ion Ghica* (1816—1897), om politic și scriitor. A fost de mai multe ori ministru, apoi prim-ministru, membru al Academiei Române și mai tîrziu chiar președintele ei. În intervalul 1877—1881 a fost Director al Teatrului Național din București, în care calitate s-a dovedit un îndrumător competent, cu prestigiu și cu dragoste pentru arta scenică românească. A promovat atît literatura dramatică națională cît și cea universală, reușind prin selecționare să întocmească un repertoriu ales pentru teatrul românesc.

Ca scriitor e cunoscut pentru calda evocare a „suvenirilor din tinerețe", cuprinse în seria de *Scrisori către V. Alecsandri*.

Ghica a fost și un economist de seamă, cum rezultă din așa numitele *Convorbiri economice*.

3. *Gheorghe Sion* (1822—1892), scriitor român. A participat la mișcarea revoluționară din 1848 în Moldova, apoi s-a stabilit în București, unde a ajuns membru al Academiei Române și al Comitetului teatral. A publicat poezii și piese de teatru, care nu prezintă o valoare artistică deosebită.
4. *Spurii*, un cuvînt care îndeobște are înțelesul de progenitură nelegitimă și degenerată. Aici trebuie luat în sensul depreciativ de opere bastarde, lipsite de valoare și de autenticitate.

Cuvîntul acesta îl mai întîlnim în însemnarea : *Cu ocazia premiului academic*, apărută în *Timpul*, nr. 200/1878 (cf. D. Irimia, vol. cit., p. 27).

XXXV TEATRU ROMÂNESC : *Ruy-Blas*

Cronica aceasta e de asemenea atribuită în mod greșit lui Caragiale. Paternitatea eminesciană o putem dovedi cu argumentele următoare :

Scanned with OKEN Scanner

— la data de 20 octombrie 1878 cînd apare cronica aceasta Caragiale nu mai lucra în redacţia de la *Timpul* (vezi I. Slavici, Amintiri, p. 168) ;

— entuziasmul lui Eminescu pentru operele lui V. Hugo, autorul dramei *Ruy-Blas* (vezi studiul *Repertoriul nostru teatral).* Caragiale, dimpotrivă, nu avea o idee tocmai aşa de bună despre piesele lui V. Hugo (vezi cronica teatrală II, publicată în ziarul *Voinţa naţională,* 18 oct. 1885, în *Opere,* ed. Şerban Cioculescu, p. 275) ;

— regăsirea aceloraşi preocupări şi în alte cronici dramatice. Aşa de ex. atenţia mare faţă de *limba* în care e tradusă piesa jucată (vezi cronicile la piesele : *Visul Dochiei, Oştenii noştri* şi *Maria Tudor) ;*

— *urmărirea artei adevărate* în jocul actorilor, a *unităţii* în manifestarea lor pe scenă, apoi grija pentru *buna împărţire* a rolurilor şi *potrivirea* lor cu „aplicările fireşti ale actorilor" (vezi cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare) ;*

— atenţia faţă de *modul cum sînt studiate rolurile* (vezi cronica la *Lipitorile satelor),* dar mai ales pentru *felul cum se pronunţă cuvintele pe scenă* (vezi cronicile la dramele : *Moartea lui Const. Brâncoveanu* şi *Maria Tudor) ;*

— cerinţa claritătii în *dicţiune* şi grija pentru *buna rostire a cuvintelor* (vezi cronicile din 4 iulie 1876 şi din 6 martie 1877).

— întîlnirea unor *expresii tipice,* ca de ex. *„ne mărginim* a lăuda", „succes *deplin",* „constatăm *cu viuă părere de rău"* (vezi cronicile la *Orfelinele* şi la comedia *Caterina a II-a) ;*

— *lauda traducătorului,* a lui D. C. Ollănescu, despre care criticul nostru s-a pronunţat favorabil şi în alte ocazii (vezi cronica la *Visul Dochiei, Oştenii nostri* şi comentariul asupra conferinţei despre istoria teatrului). Caragiale, dimpotrivă, l-a criticat şi ironizat tocmai pentru felul cum acesta a făcut traducerea (vezi *Barbu Lăzăreanu,* op. cit, p. 414) ;

— folosirea unor *moldovenisme,* ca de ex. *„rădicîndu-se..."* sau *„ocărîţi" ;*

— formularea unor *reguli* sau *legi* în materie de interpretare actoricească, frecvente în cronicile eminesciene (vezi cronica la *Revizorul general* şi cea intitulată *Reprezentaţiile Rossi).*

1. Traducătorul e D. C. Ollănescu.

2. *Ştefan Vellescu* (1838—1899), actor şi profesor la Conservatorul din Bucureşti. În ce priveşte stilul de interpretare, ca elev al lui Millo, s-a declarat împotriva declamatorismului. Prin-

Scanned with OKEN Scanner

tre elevii săi străluciţi se numără : Gr. Manolescu, C. I. Nottara, M. Mateescu, P. Liciu ş.a.

3. *Maria Vasilescu*, artistă de frunte a Teatrului Naţional din Bucureşti. A jucat mai întîi în trupa lui Pascaly, luînd parte la primul turneu al acestuia în Transilvania (1868). Din anul 1877 o găsim societară la Teatrul Naţional din Bucureşti. A excelat în rolurile de mare dramatism.

4. Aici e vorba de actorul *Nicolae Petreanu*, nu de Ion Petrescu, care, sub direcţia lui I. Ghica, fusese scos din cadrele Societăţii dramatice (vezi monografia *Teatrul Naţional I. L. CARAGIALE*, p. 121).

XXXVI. TEATRUL ROMÂNESC : *Comediana*
(Prezentare)

Greşit atribuită dramaturgului I. L. Caragiale.

Paternitatea eminesciană rezultă atît din *stilul* în care e scrisă această prezentare, cît şi din unele *expresii*, pe care le întîlnim şi în alte cronici. Aşa de ex. „artistă *eminentă*“ (vezi cronica la piesa *Lipitorile satelor*), „caractere *interesante*...“ „cu mult meşteşug *ţesute*“, „*patimi comune*“ (vezi cronica la melodrama *Fiica lui Tintoretto*).

1. *Comediana*, dramă în 5 acte de Anicet Bourgeois şi Théodore Barrière, tradusă de Raluca Stavrescu.

XXXVII. CRONICĂ LA PIESA 33 333 FRANCI

În sprijinul paternităţii eminesciene a acestei cronici aducem următoarele argumente :

— cîteva *expresii tipice* folosite de criticul nostru la aprecierea jocului de scenă al marelui actor care a fost M. Millo. Astfel : „...D. M. Millo a jucat din nou cu toată *verva neistovită*...“ ; „...calităţile ... acestea (...) dau *bătrînului artist* o netăgăduită superioritate şi o dominare *deplină* a scenei“. Cuvintele subliniate le regăsim şi în alte cronici, ca de ex. *Millo în Bucureşti* şi *Ruinele Arendăşiei* (Moştenitorii) ;

— întîlnirea unor cuvinte de efect prin contrast (antitetice), ca de ex. cele din fraza : „cînd comparăm pe bătrînul încă tînăr

Scanned with OKEN Scanner

cu tinerii deja bătrîni ai scenei române..." Asemenea cuvinte mai găsim şi în alte scrieri ale poetului.

— Argumentul decisiv ni-l furnizează fraza cu care se încheie cronica : „...recunoaştem lesne pe omul care face parte din generaţia unui Alecsandri, Cogălniceanu, C. Negruzzi ş.a., generaţie care răsare atît de sus asupra *Misaililor, Urechilor* şi al altora, ce-au venit imediat în urmă..."

Ori, Misail şi Urechiă (acesta din urmă numit uneori Pseudo-Ureche) sînt tocmai din seria celor criticaţi de Eminescu, mai ales în articolele sale politice. Aşa de ex. în articolele *Actualitatea, Drepturile noastre asupra Dobrogei, Ca la noi la nimenea* ş.a .(Vezi M. Eminescu, *Opera politică*, vol. I. ed. Creţu, p. 128, 318 si 349)

XXXVIII. PREZENTAREA SPECTACOLULUI *Boierii şi ciocoii*

Ironia în legătură cu metamorfoza suferită de politicienii liberali ne indică pe Eminescu de autor al acestui anunţ.

Întîlnirea în text a expresiei *„în privirea..."*, atît de des utilizată de poet, ne întăreşte convingerea de mai sus.

XXXIX. SERATĂ LITERARĂ
(Citirea dramei *Despot-Vodă*)

Cea mai reuşită dramă a lui Alecsandri, *Despot-Vodă*, s-a citit la Societatea *Junimea* (la Maiorescu în Bucureşti) în seara de 25 mai 1879. Felul cum se încheie informarea apărută în *Timpul* şi elogiul adus lui Alecsandri, ne indică pe Eminescu drept autor al acesteia.

XL. DESPOT-VODĂ

Deoarece şi această cronică a apărut în *Timpul* nesemnată, unii cercetători (printre care şi Scarlat Froda, în articolul *Al. Odobescu — cel dintîi director al Teatrului Naţional.* SCIA, nr. 1—2/1955, p. 356—361, nota 3 la p. 360) au atribuit-o fără nici un argument lui Ion Slavici.

Scanned with OKEN Scanner

Paternitatea eminesciană a acestei cronici o dovedim astfel :

— felul cum se indică *numirea voievozilor* (de ex. Ştefan VII) aminteşte de alte scrieri ale poetului (vezi *Influenţa austriacă în Principate)* ;

— evocarea caldă a vechii cetăţi a Sucevei ;

— ironia la adresa adepţilor liberalismului modern şi săgetarea cu dispreţ a unor indivizi de teapa lui Offenheim ;

— regăsirea unor *idei şi preocupări* cărora Eminescu le-a dat curs şi în alte cronici. Astfel, atenţia faţă de *limbă ;* sublinierea celor mai bune *caractere ;* grija faţă de *„întregul artistic"* (expresie întîlnită şi la esteticianul E. Rötscher) ; interesul pentru *costumarea reuşită* şi pentru *decorurile* spectacolului ; observarea *mijloacelor fizice* pe care le întrebuinţează actorii ;

— *stilul specific cu expresiile tipice,* ca de ex. „nu putem vorbi decît *cu laudă"* (vezi cronica la *Caterina a II-a* şi la drama *Ruy-Blas ;* jocul *îngrijit* al actorilor (vezi cronica la drama *Moartea lui C. Brâncoveanu)* şi altele.

— În fine, preocuparea poetului nostru faţă de *arhitectura bizantină* la monumentele religioase din ţara noastră.

Argumentaţia este mai amplu expusă în articolul nostru intitulat *Înlăturarea unei erori* (vezi *Gazeta literară,* nr. 3/1958).

1. *Despot-Vodă* (Ioan Iacob Eraclid), domn al Moldovei între anii 1561—1563. Grec de origine, aventurier din fire, după ce a cutreierat mai multe ţări din Europa, cu ajutor străin reuşeşte să scoată din domnie pe Alexandru Lăpuşneanu şi să ocupe tronul Moldovei, dar pentru scurt timp, căci e răsturnat de către Tomşa, sub buzduganul căruia şi moare.

2. *Ştefan Tomşa,* Domn al Moldovei în anul 1563, după ce înlătură pe Despot-Vodă. E alungat din domnie de către Alexandru Lăpuşneanu, care îşi reocupă tronul cu ajutor turcesc.

3. *Alexandru IV Lăpuşneanu* a domnit în Moldova în două rînduri : întîi de la 1552—1561, a doua oară de la 1564—1568. Din pricina că s-a purtat foarte crud cu boierii, aceştia, în complicitate cu Doamna Ruxandra, l-au otrăvit. Caracterul acestui domn rău a fost zugrăvit cu măiestrie de Costache Negruzzi în bine cunoscuta sa nuvelă *Alexandru Lăpuşneanu.* Alţi scriitori au încercat de asemenea, să evoce figura sîngerosului tiran, în drame cu acelaşi titlu. Astfel, D. Bolintineanu, S. Bodnărescu, N. Scurtescu şi I. Roşca. Chiar şi Eminescu ne-a lăsat un fragment de dramă cu titlul enunţat. Cu acest subiect avem şi o operă muzicală, aceea a lui Alexandru Zirra.

Scanned with OKEN Scanner

4. *Ştefan VII,* Domn al Moldovei între 1551—1552, fiul lui Petru Rareş

5. *Ionaşcu-Vodă* a domnit în Moldova între 1572—1574.

6. *Alexandru cel Bun,* Domn al Moldovei între 1400—1432. A fost organizatorul Principatului Moldovei atît din punct de vedere bisericesc cît şi administrativ-juridic.

7. *Offenheim,* concesionar de linii ferate. Împreună cu Strusberg a fost implicat în multe afaceri scandaloase. Numele acestui personaj sinistru (ca al celuilalt) apare în mai multe articole politice ale lui Eminescu.

8. *Neagoe Basarab.* Domn al Ţării Româneşti între anii 1512—1521. A fost un domnitor paşnic, renumit pentru ctitoriile sale bisericeşti, între care cea mai de seamă e biserica Mănăstirii de la Curtea de Argeş. A lăsat şi scrierea filozofică : *„Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie.*

9. *Alexandru Odobescu* (1834—1895). A fost profesor de arheologie la Universitatea din Bucureşti, ministru, membru al Academiei Române. Ca scriitor s-a remarcat prin nuvelele sale istorice „Mihnea Vodă cel Rău" şi „Doamna Chiajna", dar mai ales prin eseul intitulat „Pseudokinegetikos" (Fals tratat de vînătoare). În anul 1874 a fost director al Teatrului Naţional din Bucureşti, cînd s-a şi făcut o reparaţie radicală a acestei clădiri.

XLI. REVISTA TEATRALĂ : *Ruinele Arendăşiei*

Pentru paternitatea eminesciană a acestei cronici pledează următoarele argumente :

— întîlnirea unor *preocupări* şi *idei* expuse şi în alte cronici dramatice, cum sînt cele referitoare la *starea înapoiată a teatrului* (vezi cronica la drama *Orfelinele* şi anunţul teatral din 4 martie 1877) ; *gustul* puţin format al publicului (vezi cronicile citate) ; *alegerea pieselor* (vezi cronica la drama *Fiica lui Tintoretto) ; distribuţia rolurilor* conform cu aptitudinile fiecărui actor (vezi cronicile din 4 iulie 1876 şi din 20 martie 1877) ; crearea pe seama actorilor a unui *capital de roluri,* iar pe seama teatrului a unui *repertoriu* ales ;

— modul specific de *analiză a jocului actorilor,* anume : dacă interpretarea a fost conformă sau nu cu intenţia autorului ;

Scanned with OKEN Scanner

cum au fost *pronunţia, dicţiunea, mimica* şi întreaga mişcare de pe scenă (vezi cronica la drama *Moartea lui C. Brâncoveanu,* la drama *Despot-Vodă* ş.a.) ;

— în fine, regăsirea aceluiaşi *stil specific,* cu expresii şi forme proprii lui Eminescu. Aşa de ex. expresia „altminteri", „pe deplin" etc. şi forma „*am* trebui..." (în loc de *ar* trebui...) ş.a.

1. Drama *Ruinele Arendăşiei* (a Moştenirii), e de Anicet Bourgeois, tradusă de M. Millo.

2. *Teodora Pătraşcu.* A făcut parte din prima Asociaţie a actorilor din 1874, iar din 1877 a fost societară a Teatrului Naţional din Bucureşti.

3. *Agatha Bârsescu* (1857—1939), mare artistă de teatru. După studii la Conservatorul din Bucureşti şi Viena, a fost angajată la Burgtheater în Viena. A jucat pe scenele mai multor teatre din Europa şi America, obţinînd peste tot succese remarcabile în rolurile titulare din tragediile celebre. Un timp a fost angajată şi de Teatrul Naţional din Bucureşti, iar în ultimii ani ai vieţii a fost profesoară la Conservatorul din Iaşi.

4. *Victor Freiwald.* A făcut parte din trupa lui Pascaly, în care a jucat încă din anul 1863. Tot în trupa aceluiaşi mare actor a jucat în cele două turnee pe care le-a întreprins în Transilvania în anii 1868 şi 1871. În anul 1877 a fost angajat gagist, iar mai tîrziu ca societar al Teatrului Naţional din Bucureşti.

XLII. NOTIŢA TEATRALĂ DIN 16 OCTOMBRIE 1880

Stilul în care e scrisă scurta notiţă ne indică pe Eminescu drept autor al acesteia. În spirijinul susţinerii noastre aducem expresia specifică „*deplin* reuşită".

De altfel, în *Timpul* apăreau deseori anunţurile spectacolelor organizate de „idolul Bucureştilor" —, cum era numit cupletistul I. D. Ionescu (vezi *Timpul,* nr-ele 93 din 29 aprilie 1879, 242 din 2 noiembrie 1879, 113 din 21 mai 1880, 145 din 2 iulie 1880, 225 din 8/20 octombrie 1880 şi 59 din 15 martie 1881, toate pe pagina 3). La unele din acestea participă chiar şi Eminescu, prin ceea ce dovedea că-i aprecia calităţile de artist autentic (vezi I. Massoff : *I. D. Ionescu de la Iunion,* Bucureşti, 1965, p. 96 şi 110 apoi notiţele din *Timpul, nr-ele :* 248 din 2 noiembrie 1877 — care după părerea noastră e *cea dintîi* notiţă cu caracter de

Scanned with OKEN Scanner

critică teatrală scrisă de Eminescu la *Timpul*, 42 din 23 februarie 1879, p. 2, 73 din 2 aprilie 1881, p. 3, 56 din 12 martie 1882, p. 3 şi 155 din 18 iulie 1882, p. 3.)

Mai tîrziu cîntăreţul şi-a arătat recunoştinţa faţă de poetul nostru tocmai în perioada cea mai critică a vieţii sale (vezi Aug. Z. N. Pop : *Contribuţii documentare la biografia lui M. Eminescu*, pag. 471, 486, 487 şi 488.)

I. D. Ionescu (1844—1900), actor, director de teatru, cupletist renumit. Interpretînd cu mult simţ artistic diverse cîntece, roluri din comedii şi din „revistele" satirice inspirate din actualitate, a fost cel mai iubit şi mai aplaudat cîntăreţ al vremii sale.

A cîntat în grădinile de vară şi pe scenele teatrelor din Bucureşti.

Între anii 1872—1889 a întreprins mai multe turnee în Transilvania, ajungînd — în anul 1874 — pînă la Budapesta şi Viena.

Fiind foarte mult simpatizat de I. L. Caragiale, acesta sub numele de „Ionescu de la Iunion" l-a imortalizat în comedia *O noapte furtunoasă* (actul 1, scena 1).

2. *Gheorghe Moceanu* (1838—1909), fost profesor de gimnastică în Bucureşti. Cu cîţiva elevi a întreprins mai multe turnee în străinătate (a ajuns pînă în India), unde a demonstrat originalitatea şi frumuseţea dansurilor noastre populare. După cum ne relatează Emil Lazar, profesorul Moceanu era originar din ţinutul Someşului, anume de la Orman (comuna Iclod) din judeţul Cluj (vezi *Făclia*, Suplimentul duminical din 25 iulie 1971, p. 3).

XLIII. CRONICA TEATRALĂ : *Mănăstirea de Castro*

Paternitatea eminesciană a acestei cronici e evidentă pentru cunoscătorii stilului eminescian.

Ironiile şi observaţiile severe făcute pe marginea repertoriului Teatrului Naţional din Bucureşti, care includea şi piese ca şi cea criticată, apoi apelul adresat Comitetului teatral, ne amintesc de cronica la melodrama de aceeaşi factură *Fiica lui Tintoretto*. Găsim chiar şi expresii asemănătoare prin care caracterizează fondul piesei. Astfel : „...o dramă (...) cea mai vulgară *ţesătură* de tablouri" „privelişti *înspăimîntătoare*" ş.a.

Regăsim critica făcută publicului care prefera „scene sîngeroase", ca cele din piesa *Mănăstirea de Castro* sau din drama *Ucigaşul*, ori piese în care se reprezentau „necuviinţi" (vezi stu-

Scanned with OKEN Scanner

diul *Repertoriul nostru teatral,* anunțul din 4 martie 1877 și cronica la drama *Moartea lui Petru cel Mare).*

1. Melodrama *Mănăstirea de Castro* de I. Gomez de Lafont, tradusă de M. Millo.

2. *Eufrosina Popescu* (1821—1900), actriță și cîntăreață celebră. Ca actriță, a fost eleva lui C. Aristia, a jucat la început în trupa lui Pascaly, apoi pe scena Teatrului Național din București. În anul 1877 a fost angajată ca societară la același teatru. Cîntăreață talentată, sub numele de Marcolini a cutreierat mai multe orașe din Europa, pe scenele cărora a repurtat frumoase succese.

XLIV. D-NA PEZZANA

Paternitatea eminesciană a acestei prezentări apare cu claritate din citirea atentă a ultimelor două pasaje, în care criticul își exprimă amărăciunea sufletească cauzată de „dezgustătoarea viață publică" din vremea sa.

Expresia *„chip și seamă"*, întîlnită și în cronica la melodrama *Fiica lui Tintoretto,* ne întărește convingerea de mai sus.

1. *Giacinta Pezzana Gualtieri,* (1841—1919) tragediană italiană de mare renume. A făcut mai multe turnee prin diferite țări din Europa și America. În țara noastră a fost de două ori : în 1874 și în 1881.

2. Piesa *Sora Terezia* e de C. Carmelotti.

XLV. CRONICA TEATRALĂ : *Marion Delorme*

Paternitatea eminesciană a acestei scurte cronici a fost semnalată de I. Massoff în lucrarea sa : *Teatrul românesc,* vol. III, p. 117.

Tonul critic sincer și fără menajamente indică de autor al acestei cronici pe Eminescu.

XLVI. CRONICĂ ASUPRA UNOR SPECTACOLE DATE DE TRUPA VLĂDICESCU-TARDINI

Cronica aparține lui Eminescu ; în sprijinul acestei afirmații aducem următoarele argumente :

Scanned with OKEN Scanner

— aversiunea față de *franțuzismele* folosite de actori și pe care Eminescu nu le agrea (vezi cronicile la comedia *Caterina a II-a* și drama *Ucigașul*) ;

— modul în care își exprimă *respectul* față de opera lui Alecsandri, ne reamintește de finalul cronicii asupra dramei *Despot-Vodă* ;

— cuvîntul *„dare de seamă"*, în loc de cronică, întîlnit și în cronicile la dramele *Cerșetoarea* și *Fiica lui Tintoretto* ;

— în fine, cine putea scrie o cronică plină de atîta căldură și de o așa de simțită prețuire a jocului actorilor de la teatrul *Dacia*, decît fostul sufleur din vremea turneului întreprins în Transilvania, și care nu era altul decît Eminescu.

1. *Alexandru Vlădicescu* (1824—1903), actor foarte talentat. La început a făcut parte din trupa lui Pascaly, apoi cu Fanny Tardini — care avea să-i devină tovarășă de viață — a înjghebat o trupă proprie, cunoscută sub denumirea *Vlădicescu-Tardini*. Direcția trupei o avea Fanny Tardini.

2. *Ion Anestin* (1847—1919), artist dramatic renumit. A excelat în roluri de comedie, mai ales în piesele lui Alecsandri și Caragiale. A jucat la început pe scena Teatrului Național din Craiova, iar din anul 1888 la Teatrul Național din București. Cu Millo a scris drama *Iancu Jianul, căpitan de haiduci*.

3. *Stavru Sachelarie*. A făcut parte din trupa Tardini în turneele întreprinse de aceasta în Bucovina și Transilvania.

4. *Fanny Tardini-Vlădicescu* (1823—1908). Artistă cu mari merite în dezvoltarea teatrului românesc. A făcut parte din trupele de teatru conduse de C. Caragiale, M. Pascaly și M. Millo. Din octombrie 1859 a preluat conducerea trupei înjghebată de Vlădicescu, trupă compusă din cei mai buni actori și cele mai talentate actrițe. Cu această trupă Fanny a repurtat cele mai răsunătoare succese prin orașele din Moldova, dar mai cu seamă în *turneele istorice* întreprinse în anii 1864 și 1865 în Bucovina și Transilvania, unde a prezentat mai mult piese naționale.

Artista Fanny Tardini s-a impus prin siguranța jocului pe scenă, prin temperamentul și farmecul ei personal ; s-a distins mai ales prin felul cum știa să declame.

Din anul 1881 e directoarea trupei care da reprezentații la Teatrul *Dacia* din București. În ultimii ani ai vieții se retrage la Galați. A excelat în roluri de dramă, dar creații frumoase a avut și în unele comedii, cum au fost cele scrise de Alecsandri, pentru care avea o deosebită considerație.

Scanned with OKEN Scanner

5. *Ioan Vlădicescu* (1826—1893), fratele lui Alexandru Vlădicescu. A jucat mai întîi în trupa lui Costache Caragiale, apoi în cea a lui Pascaly şi în urmă în trupa înjghebată de fratele său. A jucat şi pe scena Teatrului Naţional din Craiova, unde a interpretat cu mare succes roluri din comedii, dar şi din melodrame. A fost căsătorit cu artista Raluca Stavrescu.

XLVII. CRONICA LA : MOŞTENITORII ŞI CONTRABANDIERUL

Pentru paternitatea eminesciană pledează următoarele argumente :

— cuvintele de la începutul cronicii, prin care se caracterizează creaţia lui Millo, ne amintesc de *stilul* cronicii intitulată *Millo în Bucureşti ;*

— atenţia faţă de modul cum s-a făcut *traducerea* piesei jucate ;

— *dojana* (nelipsită de ironie) pe care o face actorilor nedisciplinaţi şi îndrumarea lor la stăpînirea patimilor din cuprinsul rolurilor încredinţate (vezi comentarul asupra conferinţei lui D. C. Ollănescu) ;

— *expresii tipice,* ca de ex. „îndealtmintrelea", „reprezentare răuşită", precum şi scurtele caracterizări asupra jocului unor actori, care ne reamintesc de alte cronici scrise de Eminescu (vezi cronica din 4 iulie 1876).

1. *Moştenitorii* (Le Testament, de César Girodot), piesă scrisă de Adolphe Bellot şi Edmond Villetard. Traducerea e făcută de C. I. Stănescu.

2. *Dimitrie Popovici-Bayreuth* (1861—1927), cîntăreţ de operă, bariton. A făcut studii la Viena şi după absolvirea Conservatorului a fost un timp angajat al Operei din Praga. Din anul 1894 a cîntat pe scena din Bayreuth, unde s-a dovedit un excelent interpret al operelor lui Wagner. După mai multe turnee prin Europa şi prin cele două Americi, încununate de mari succese, se întoarce în ţară în anul 1905. A funcţionat ca profesor la Conservatorul din Bucureşti, ajungînd directorul acestei instituţii. În ultimii ani ai vieţii a fost directorul Operei române din Cluj.

Scanned with OKEN Scanner

Sfatul dat actriței Mateescu, „asprimea" observației făcută actorului Davidescu în legătură cu interpretarea rolului — contrară intențiunii autorului piesei —, apoi, simpatia față de actorul N. Hagiescu, ne îndreptățesc să afirmăm cu toată certitudinea că această cronică a fost scrisă de Eminescu.

1. *Trei crai de la răsărit* sau *Orthonerozia,* comedie de B. P. Hasdeu.

2. *Aristizza Romanescu* (1854—1918), mare artistă dramatică, de numele căreia se leagă o întreagă epocă, așa zisa „epoca Romanească". Se trage dintr-o familie de slujitori ai scenei : tatăl ei a fost C. Dimitriade, iar mama Paulina Stravrescu. Aristizza a fost un timp soția actorului Ioan Romanescu, al cărui nume l-a păstrat și după divorț. A studiat arta dramatică în țară, apoi s-a perfecționat la Paris, trimisă ca bursieră împreună cu actorul Grigore Manolescu. Prin cultivarea permanentă a talentului ei excepțional, Aristizza Romanescu a reușit foarte curînd să interpreteze cu deosebită măiestrie cele mai grele roluri din repertoriul universal și național. A debutat în anul 1872 la teatrul din Craiova, apoi a jucat la cel din Iași, iar din 1877 — ca societară —, pe scena Teatrului Național din București. A jucat mult cu Gr. Manolescu, însoțindu-l și în turneul pe care acesta l-a întreprins la Viena în iunie 1891.

Între anii 1893—1914 a fost profesoară de declamație la Conservatorul de artă dramatică din București, reușind să dea scenei române o pleiadă de actori renumiți, educați în spiritul interpretării realiste a rolurilor. A publicat un curs intitulat : *Arta dramatică* și un volum de *Amintiri.*

XLIX. TEATRUL FRANCEZ

Cronica e scrisă de Eminescu pentru care afirmație aducem următoarele argumente :

— *expresii* întîlnite și în alte cronici, ca de ex. „scîntee de artă adevărată" (vezi *Reprezentațiile Rossi*) ; *„l'ensemble"*, întîlnită în cronicile la melodrama *Fiica lui Tintoretto* și la drama *Despot-Vodă ;*

— atenția acordată de criticul nostru modului cum se asigură *unitatea reprezentației* (vezi cronicile mai sus citate).

Scanned with OKEN Scanner

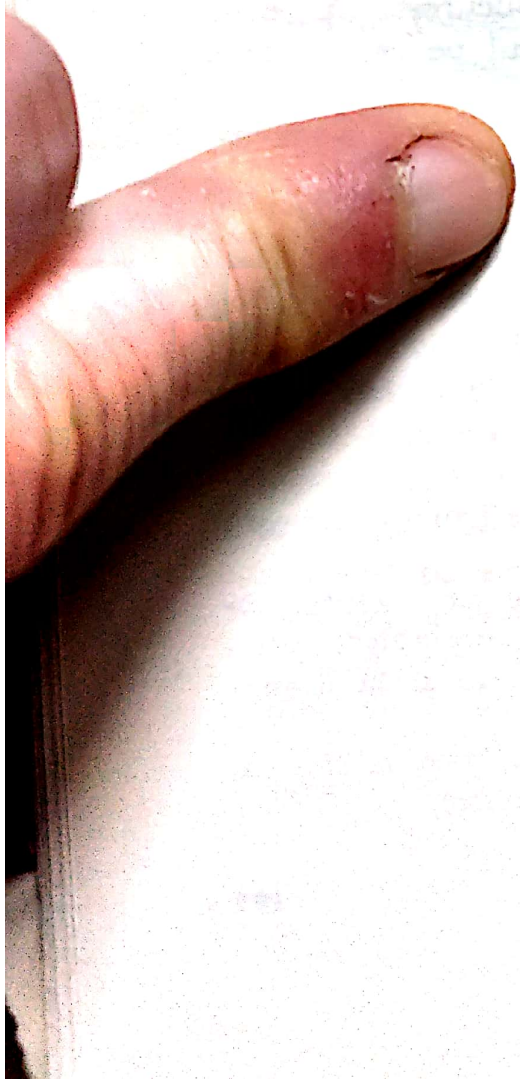
1. Trupa de actori francezi venită la Bucureşti era condusă de artista Susanne Thal. Reprezentaţiile au avut loc la început în sala *Orfeu*, apoi în sala *Bossel*.

L. CRONICA LA COMEDIA : „IULIAN E BLOND SAU BRUN ?“

Paternitatea eminesciană a acestei cronici rezultă din stilul în care e scrisă. Întîlnim şi aici cîteva expresii tipice, ca de ex. „*pe deplin*“, „*de altminteri*“.

1. *Amelia Wellner* a jucat mai întîi pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, apoi s-a stabilit la Bucureşti. A fost un timp soţia lui C. I. Nottara.

Pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti a excelat în rolurile din comedii.



Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE PENTRU NOTE

Academia Republicii Populare Române — *Dicţionar enciclopedic român*, vol. I, (1962), vol. II, (1964), vol. III (1965), vol. IV (1966), Bucureşti, Editura Academiei.

Adamescu Gh., şi Candrea I. — Dicţionar enciclopedic *Cartea Românească*.

Alterescu Simion şi Tornea Florin — *Teatrul naţional „I. L. Caragiale"*, Ed. Academiei, Bucureşti, 1955.

Belador N. — *Istoria teatrului românesc*, Craiova, 1895.

Brădăţeanu Virgil — *Grigore Manolescu*, monografie, ESPLA, Bucureşti, 1959.

Burada T. Teodor — *Istoria teatrului în Moldova*, Iaşi, vol. I (1915), vol. II (1922).

Franga George — *Teatrul şi publicul românesc*, Buc., 1945.

Gîtză Letiţia — *Mihail Pascaly*, ESPLA, Bucureşti, 1959.

Lăzăreanu Barbu — *Glose şi comentarii de istoriografie literară*, ESPLA, Bucureşti, 1958.

Manoliu Em. Al. — *O privire retrospectivă asupra teatrului moldovenesc*, Iaşi, 1925.

Massoff Ioan — *Teatrul românesc — privire istorică*, EPL, Bucureşti, vol. I (1961), vol. II (1966), vol. III (1969).

Nottara C. I. — *Amintiri*, Bucureşti, ESPLA, 1960.

Ollănescu D. C. — *Teatrul la români*, partea II-a: *Teatrul în Ţara Românească*, Bucureşti, 1899.

Pruteanu Aglae — *Amintiri din teatru*, Iaşi, f. a.

Romanescu Aristizza — *Amintiri (30 de ani)*, ESPLA, Bucureşti, 1960.

Scanned with OKEN Scanner

Reviste : *Contemporanul*, București ; *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), București (1954—1971).

Alte lucrări : — *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VIII, Roma, 1961.

— — *Meyers kleines Lexikon*, vol. II, Leipzig, 1971.

— — *Nouveau petit Larousse illustré*, Paris, 1937.

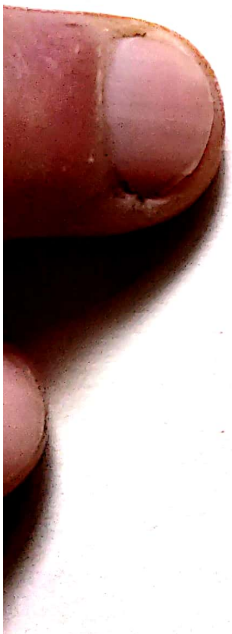
— — *Révai nagy Lexikona*, vol. XIII, Budapest, 1915.

— — *Színészeti Lexikon*, vol. I, Budapest, 1930.

— — *Új Lexikon* vol. II, Budapest, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL



Scanned with OKEN Scanner

Studiu introductiv 5
Notă asupra ediției 28
Bibliografie pentru studiul introductiv 31
I. În problema teatrului național 41
II. Repertoriul nostru teatral 43
III. Moartea lui Constantin Brâncoveanu . . . 51
IV. Teatru de vară 55
V. Teatru (notița teatrală din 18 august 1876) . 57
VI. Teatrul evreiesc 59
VII. Serate teatrale în grădina Primăriei . . 60
VIII. Teatru în grădina Primăriei (I) 61
IX. Teatru în grădina Primăriei (II) 62
X. Teatru în grădina „Château aux fleurs“ . 64
XI. Teatru (notița teatrală din 7 noiembrie 1876) . 65
XII. Teatru (notița teatrală din 14 noiembrie 1876) . 66
XIII. Teatru (notița teatrală din 17 noiembrie 1876) . 67
XIV. Teatru : Orfelinele 68
XV. Teatrul românesc în Lugoș (Banatul timișan) . 69
XVI. Revista teatrală : Caterina a II-a 70
XVII. Revista teatrală : Revizorul general . . . 74
XVIII. Revista teatrală : Cerșetoarea 79
XIX. Revista teatrală : Doi surzi și Paza bună trece primejdia rea 83
XX. Teatru : Ucigașul 86
XXI. Scandal (notița teatrală din 16 ianuarie 1877) . 87
XXII Anunțul teatral din 4 martie 1877 88
XXIII. Teatru : Maria Tudor 90
XXIV. Teatru : O palmă în sala teatrului și Judita și Olofern 92
XXV. Revista teatrală : Moartea lui Petru cel Mare . 93
XXVI. Teatrul Național : Visul Dochiei și Oștenii noștri 99
XXVII. Revista teatrală : Fadette 103
XXVIII Revista teatrală : Două orfeline 108
XXIX. Reprezentațiile Rossi 112
XXX. Teatrul italian : Doi sergenți 113
XXXI. Ateneul 114
XXXII. Teatrul Național : Roma învinsă (notiță) . . 117
XXXII. Teatrul Național : Roma învinsă (notiță) . 118

Scanned with OKEN Scanner

XXXIV. Teatrul Românesc : Deschiderea stagiunii 1878/79 121
XXXV. Teatrul Românesc : Ruy-Blas 124
XXXVI. Teatrul Românesc : Comediana 128
XXXVII. Teatru : piesa 33.333 franci 130
XXXVIII. Teatru : Boierii şi ciocoii 131
XXXIX. Serată literară 132
XL. Despot Vodă 133
XLI. Revista teatrală : Ruinele Arendăşiei . . . 137
XLII. Notiţa teatrală din 16 octombrie 1880 . . . 142
XLII. Teatrul Naţional : Mănăstirea de Castro . . 143
XLIV. D-na Pezzana 145
XLV. Marion Delorme 147
XLVI. Cronică : O partie de concină 148
XLVII. Cronică : Moştenitorii şi Contrabandierul . 149
XLVIII. Teatrul Naţional : Trei crai de la răsărit . . 151
XLIX. Teatrul francez 153
L. Cronică : Iulian e blond sau brun ? . . . 154

Note 155

Bibliografie pentru note 193

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : V. FRĂTEANU
Tehnoredactor : A. MOLNAR

Apărut : 1972. Comanda nr. : 766 Coli de tipar : 12,5. Hîrtia : velină de 63 g/m2. Format : 16/54×84. C.Z. pentru biblioteci : 859.09—2, 859—95.

Tiparul executat sub comanda nr. 105/1972. la Întreprinderea Poligrafică Oltenia-Craiova str. Mihai Viteazul nr. 4
Republica Socialistă România

„În general noi nu sîntem pentru traduceri, ci pentru compuneri originale; numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută. Ni place nouă și gluma mai bruscă, numai ea să fie morală, să nu fie croită pe spetele a ce e bun.

. . . . . .

Repet dar cum că studiul cel serios al dramaturgilor *naționali*, acela numai poate să ne aducă, ca să compunem un repertoriu național român, care nu numai să placă, ci să și folosească, ba înainte de toate să folosească".

(Repertoriul nostru teatral)

Lei 6,50

Scanned with OKEN Scanner